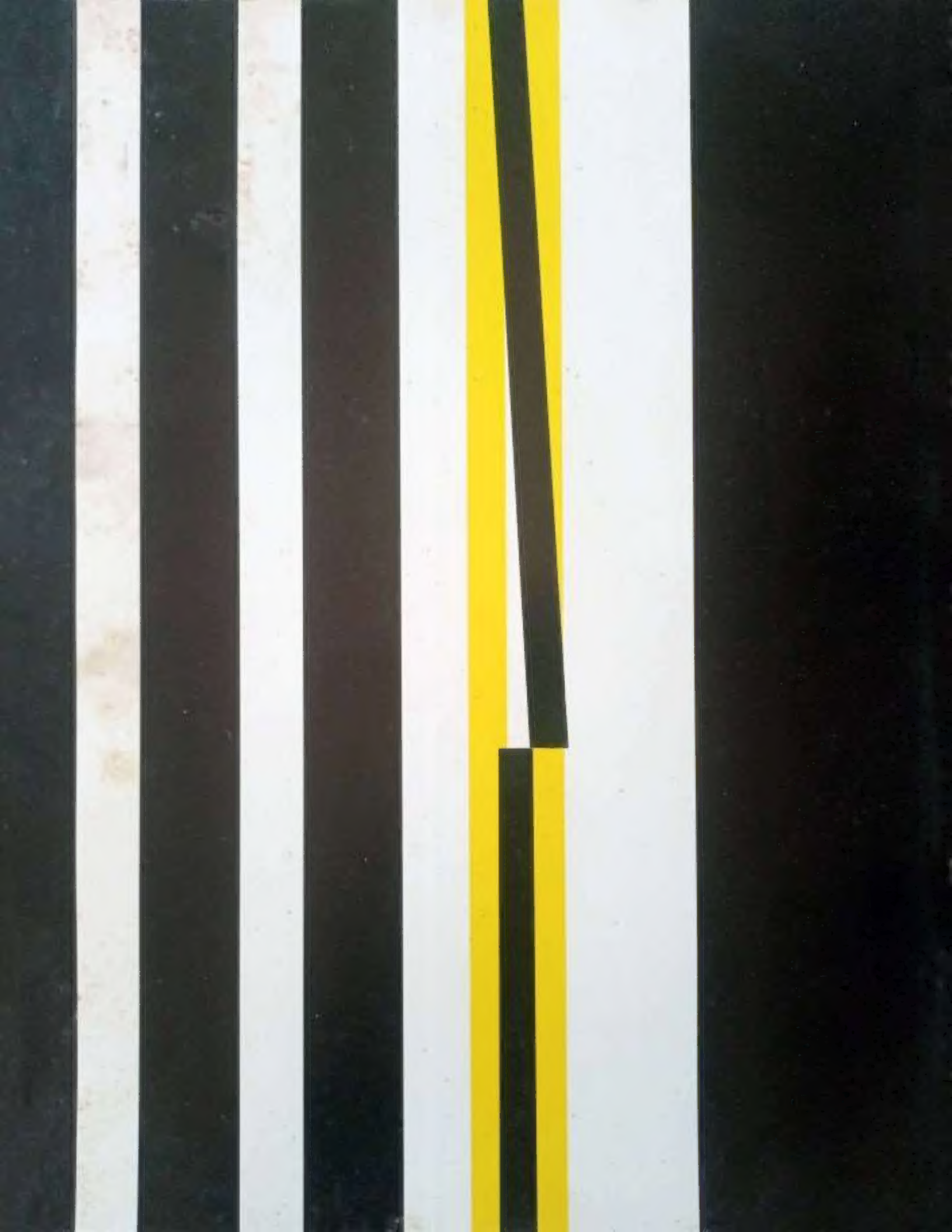


شوق عربية

ON ARABIAH











12



114

- الكسندر بابا دبولو التصوير في المخطوطات العربية 12  
اسعد عرابي الاطار في اللوحة التشكيلية 21  
يوهانس ايتن مدرسة الباهواوس 30  
فيرونیکا افاناسييفا . افريز المتصارعين 38  
اودو كولترمان معماريون معاصرون في الوطن العربي 56  
ألن كيجر سمث الفخار اللامع 74  
جون جورج خارج الحلقة السحرية 87  
د. حسين هداوي النسيج السجادي 94  
زايد الحسن البسة وأسلحة وحلي عربية 114

#### مقابلات وحوارات

- محمد رضا ذكريات خصبة - مع ميشيل خليفة 45  
شربل داغر مقابلة مع غيوم كورناي 108

#### فنانون عرب

- سهيل سامي نادر علاء بشير - صور عن الانسان 50

#### مناسبات

- اندرو وايت بقلمه 80  
في ذكرى جواد سليم 92

#### معارض

معرض العدد (6) المعرض الياباني الكبير - لندن (122) المعرض الطيني - باريس (128) التصوير الامريكي للسبعينات - وارشو (132) الكرافيك البولوني - وارشو (134) شيفا الهندي - أمريكا (136) فوتومونتاج - وارشو (136) الانسان في معرض ألماني - لوس انجلوس (137) الفن القوطي - باريس (138) المعرض المشترك لفريد بلكهية وحسن السلوي - الرباط (142) رفيق شرف - بيروت (150) التخطيطات العراقية - بغداد (154) محمد قدورة - الرياض (155) حليم جرداق - بيروت (156) منى السعودي - بيروت (157) محمد القاسمي - بون وجنيف (161)

#### في المكتبة

فن صياغة الحلى الشعبية النوبية (162)  
الرسم والشعر (167)

صورة قرية فلسطينية (169) اشارات 172

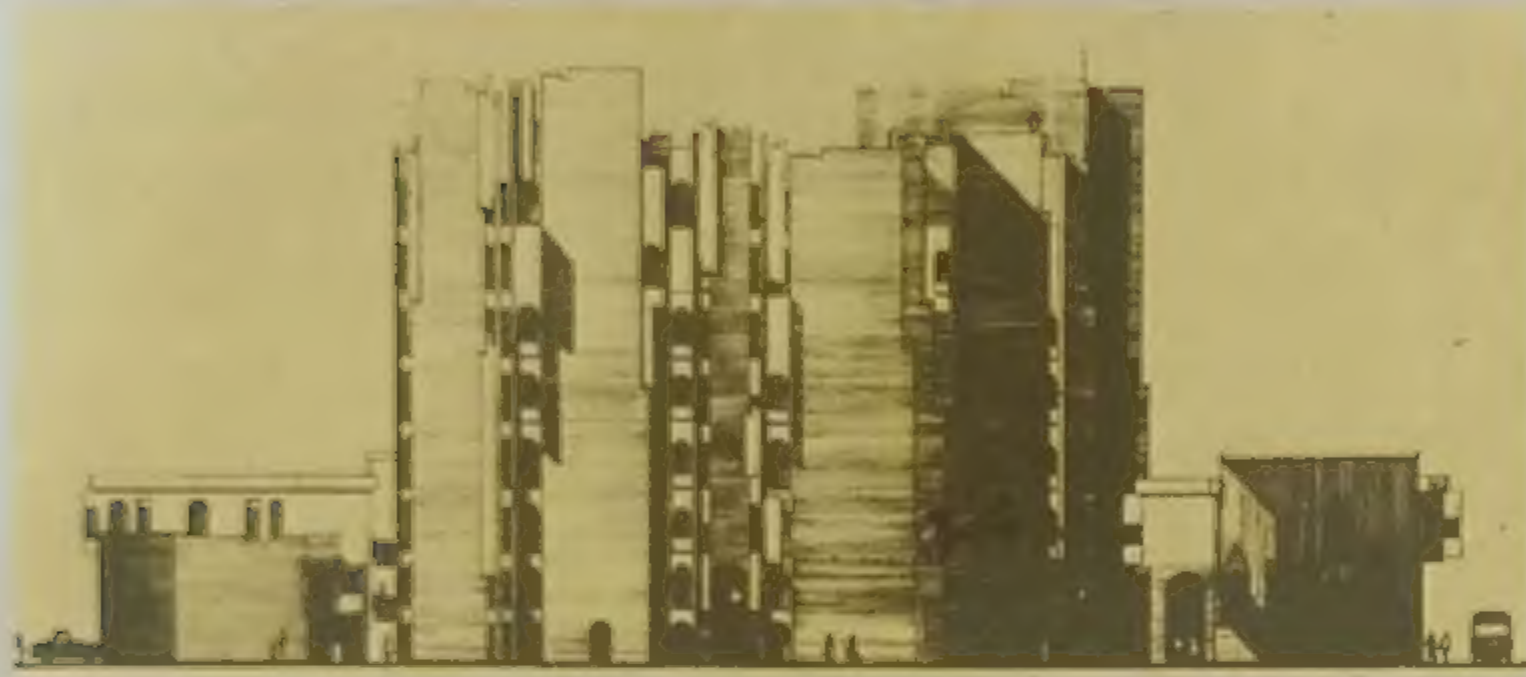
#### مصادر الصور

ارشيف شركة باميكاب، ارشيف المبدل ايست للتصوير، ارشيف المركز الثقافي العراقي بلندن، متحف فكتوريا والبرت بلندن، المكتبة الوطنية، باريس، متحف فريزر والسطن.

#### من المساهمين في هذا العدد

فيرونیکا افاناسييفا تشغل مركز باحث علمي اقدم في القسم الشرقي بمتحف الأرميتاج في ليننجراد، متخصصة في دراسات العراق القديم ولها عدة ابحاث وكتب في هذا المجال منها: «تاريخ وادي الرافدين»، «الفن في وادي الرافدين»، «العمارة في وادي الرافدين»، «انكيدو وغلگامش»، وصدر لها مؤخراً كتاب يضم مختارات مترجمة الى اللغة الروسية لأول مرة من الادب الاكدي والبابلي انجزته سوية مع دياكانوف وهو اكبر العلماء السوفييت المتخصصين في تاريخ العراق القديم.

يوهانس ايتن رسام ورائد في قضايا التربية الفنية الحديثة. ولد عام 1888 في سويسرا. عرض عام 1916 رسومه التجريدية لأول مرة في برلين، ثم انتقل الى فيينا حيث لقيت اساليبه في التدريس نجاحاً كبيراً.



56



#### الغلاف الأول

مقبض سيف عربي مرصع.  
تصوير.  
القسم الفني. شركة باميكاب.

الصفحتان الداخليتان الاولى  
والثانية لمهدي مطشر.

وكان بين عامي 1919-1923 استاذاً في الباهواوس في فايمار حيث اسس دورته الدراسية المشهورة التي يتحدث عنها في هذا المقال. ثم أصبح مديراً لمدرسة خاصة به في برلين لسنوات عديدة، تراس بعدها مدرسة ومتحف الفنون والصنائع في زيوريخ، وعمل لفترة طويلة رئيساً لمعهد تصاميم النسيج والحريير في زيوريخ. له عدة كتب في الفن والتصميم. الدكتور حسين هداوي تخرج من جامعة كورنيل عام 1962 بدرجة دكتوراه في الادب الانكليزي. درس في عدد من الجامعات الامريكية منها: جامعة وسكونسن وجامعة وسلين وجامعة روجيتز. وحالياً يشغل منصب استاذ الدراسات العليا في جامعة «نيفاذا» باميركا.. نشرت له دراسات عديدة حول الادب المقارن - الكلاسيكي والاوربي - والعربي والاوربي -، الى جانب دراسات فنية مختلفة.



وإذا كانت الدلالات الرمزية للسيف والخنجر عند العرب مرتبطة بالقيم الاجتماعية كاقرب صديق له، وأول مصاحب، وأحد وأجهات بطولاته الحربية العديدة، فإن البروفسور الن جاكوب يرى في الخنجر رمزاً لعضو الذكورة وقوة الرجولة، وهو ما يذهب إليه بعض الفرويديين الجدد، انطلاقاً من خصوصية موضعه وما تحيط به من حلقات تزيينية يختلف شكلها وعددها من خنجر الى آخر.

زايد الحسن  
ص 114

إن الفنان علاء بشر يحدد الوجود الإنساني بضرب من انطولوجيا مثالية عن وجود محاصر بتهديدات ممكنة للحم والاعصاب والعضلات والعظام والغضاريف والمفاصل، المكن دوماً إمكانية القتل وسرقة العقل والفراغه والبحث اللامعدي والضياغات وموت الفجأة. أن مثل هذه الممكنات هي (مكتواضيع) الفنان، مواضيع خبرة ورؤية وتأمل في الحقيقة الإنسانية. لكن لنلاحظ هنا، أن مثل هذه الممكنات تنقل بواسطة الخبرة المعاصرة، وكما يتبدى فيها العالم المعاصر للشعور، إلى مستوى المفهوم.

سهيل سامي نادر  
ص 50

وبالامكان القول من دون مغالاة بأن التصوير التشبيهي هو على العكس أكثر الفنون الإسلامية تعقيداً وأكثرها دقة ومهارة، وهو على الأخص الفن الذي ارتقى بحيث أصبح أكثر الفنون الإسلامية تميزاً. وقد ينطوي هذا الرأي على مغارقة، لكن الحقيقة هي أن العملية التي أدت بالتصوير التشبيهي إلى أن يصبح في نهاية الأمر أكثر الفنون الإسلامية غنى ونموذجية تابعت مسيرتها بصورة اعتيادية، إذ لما كانت محاكاة الفنان للكائنات الحية تحرمها الأحاديث النبوية وتعتبرها خطيئة مميتة، لم يكن هناك بد للفنانين من أن يمعنوا النظر في موقفهم وأن يجهدوا للأفلات منه بالتلاؤم مع هذه التحريمات، وذلك عن طريق ابتكار جمالية جديدة، جمالية إسلامية محضة.

الكسندر بابا دويولو  
ص 12

إنك تستطيع النظر إلى الشكل نفسه في كل أوقات اليوم أو تراجع في مخيلتك، لكنك ستخرج بعدد كبير جداً من التغيرات في روح الشكل وطابعه. إن ذلك يشبه ما فعله ريمبراندت عندما رسم وجهه ذلك العدد الكبير من المرات. إن تغير الموضوع في الواقع ليس مهماً بالنسبة لي، لأنني اعتقد بأن هناك جوانب عديدة تتبع من الموضوع نفسه باستمرار. لقد قضيت ما يقارب السنة في رسم لوحة «رياح تلجبة»، لأنني كنت مسحوراً بظلال الغيوم، وذلك القل القريب من مزرعة كويسبرنس. لقد مشيت على هذا القل مائة مرة وربما ألف مرة منذ أن كنت طفلاً صغيراً، لهذا فقد كان بالنسبة لي غير قابل للموت والجمود. إنني أستطيع، في الحقيقة، أن أرسم تلا واحداً طوال حياتي الباقية.

اندرو وايت  
ص 80





## معرض العدد

شاكر حسن آل سعيد، رافع الناصري، محمد علي شاكر (العراق) محمد  
عبدالله، كمال السراج (مصر) رشيد القرشي (الجزائر) سامي برهان،  
محمود حماد (سوريا) المكّي مغارة (المغرب)



محمود حماد - سوريا



محمد علي شاكر - العراق



محمد عبدالله - مصر



على مثل ما رحل الخط العربي في السابق  
من قطر الى قطر، مضيئاً في كل من تلك الاقطار  
ما يعزز دقته وتنوعه والابداع فيه،  
يرحل اليوم عبر لوحات فنانينا بمعنى جديد  
في الرؤية التشكيلية وفي محاولة لان يمد كلاً منهم بمرمى له في الجهد  
الابداعي حتى كاد ان يقوم  
ظاهرة بينة تجمع بينهم وتغذي طموحهم في  
العمل فيه وهو ما اشار اليه غير واحد من  
النقدة الاوربيين «فسيجرد كاليه» تصف هذه  
الظاهرة غب حضورها معرض السننتين الذي اقيم في بغداد  
1974 قائلة: «لعلني لا اغالي كثيراً»  
فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم اجد انتاجاً يفصح عن  
مصدره العربي وينطق به الا ذلك الانتاج  
الذي يتصل باللغة، اي يتخذ من فنون الخط العربي  
والحروف مادة له» ويمد هذا القول  
«روبير فرنيا» الى الاشارة الى الدلالة المعنوية لتجربة فنانينا:  
«حيث اصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة  
وتكون اكثر طراوة واكثر صلابة، تركض في سطورها  
المتساوقة او تتشكل في قوالبها الهندسية،  
مما يمكن للخط الكوفي ان يتخذ الف شكل  
وشكل وان يعطي ولادات جديدة لاساليب عديدة للوصول الى  
حيث تصبح القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية  
تربوية قريبة من الصلاة»  
والخط العربي، في رحلته الثانية التي تعاطفت معها  
الحركة الفنية في غالبية ارجاء الوطن العربي،  
وباشكاله المتعددة في الحروف والكلمات والجمل  
المركبة والابيات الشعرية، يسعى لان يوسع للمحتوى الادبي والفكري  
المجال لان يلج العمل التشكيلي ويعمق من امكانيته التعبيرية، وذلك  
تأكيداً لخصيصة فنانينا في المزج ما بين التراث  
والمعاصرة برؤية جديدة، وبما يمكنهم من  
تجاوز نزوع عدد من الفنانين الاوربيين الذين حاولوا استلهاهم  
الحرف العربي كعنصر زخرفي مفضول عن دلالاته  
المعنوية والقومية والصوتية، وعن ما تترادف معه من تداعيات متوارثة  
في النسيج الكتابي او البنائية الهندسية  
او الابداع الزخرفي عبر المزج ما بين ضروبه  
المختلفة في الحروف الدائرية والمزواه.  
وسواء من استلهم، من فنانينا، ظل الحرف في تجريده  
من ظاهره المقروء، او من سعى لتجسيد  
صوت الحرف، او من استخدم الكتابة التقليدية ضمن تداخل تشكيلي،  
او من عاد به الى روحيته الزخرفية التراثية،  
او من زاوج بين تعبيرين: ادبي في النص وتشكيلي في الرسم،  
او من رسم الاشكال بالكتابة، فانهم جميعاً يمدون  
هذه الظاهرة اليوم بالمزيد من الخصوصية  
لانهم يحاولون ان يجترحوا تلك الخصوصية من استيعابهم الشامل  
لطبيعة الحرف العربي مما يبشر بولادة فن يوحد  
من تطلعاتهم في الهوية الادائية والتعبيرية المعاصرة،  
وما يخرج بهم، في ذات الوقت، من دعاوى  
التماثل مع الفنانين الاوربيين الحديثين ومغامراتهم التجريدية.







تبریز ۱۳۰۰





سامي برهان . سوريا



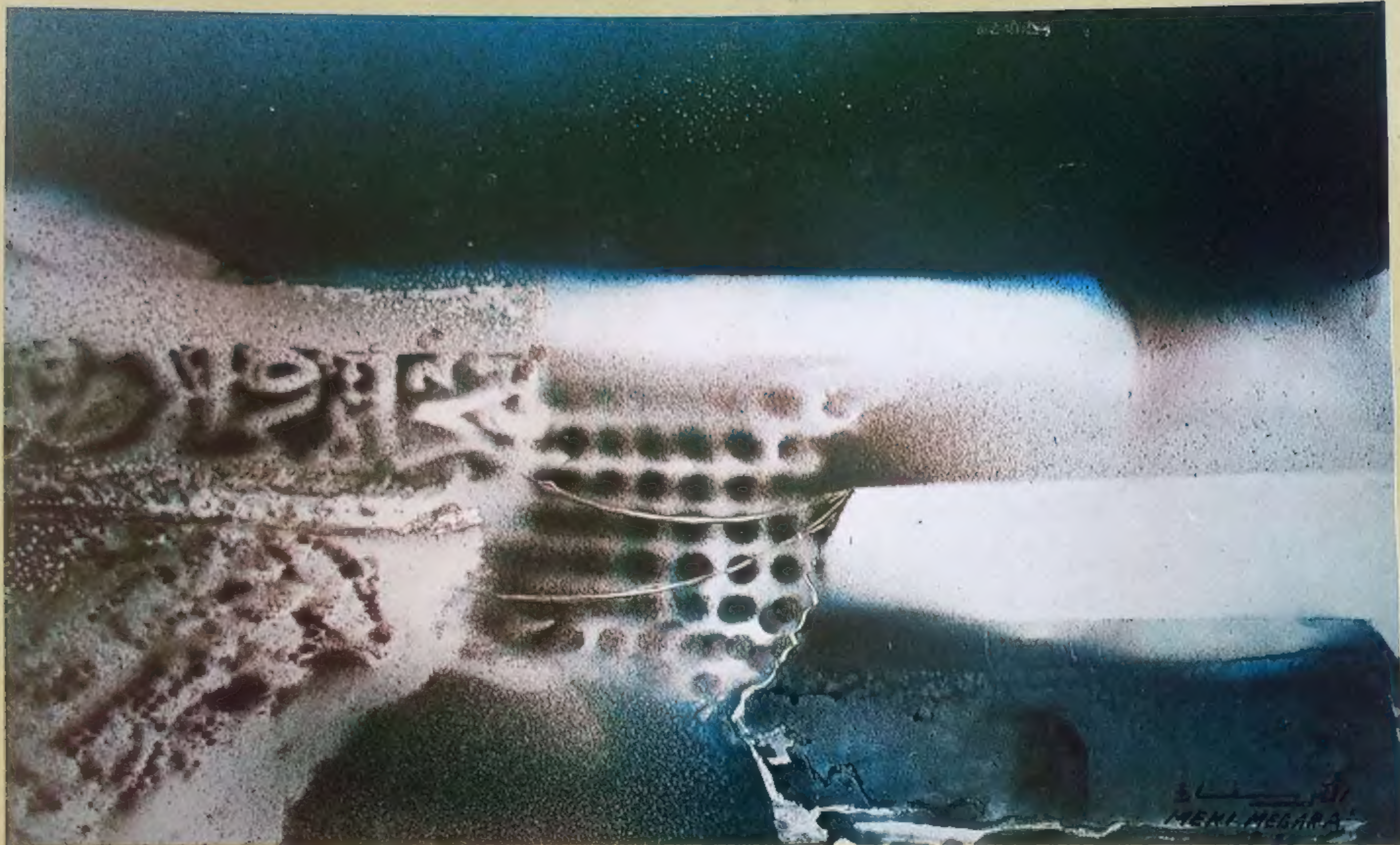
كمال السراج . مصر



اتيل عدنان . لبنان







المكي مغارة . المغرب

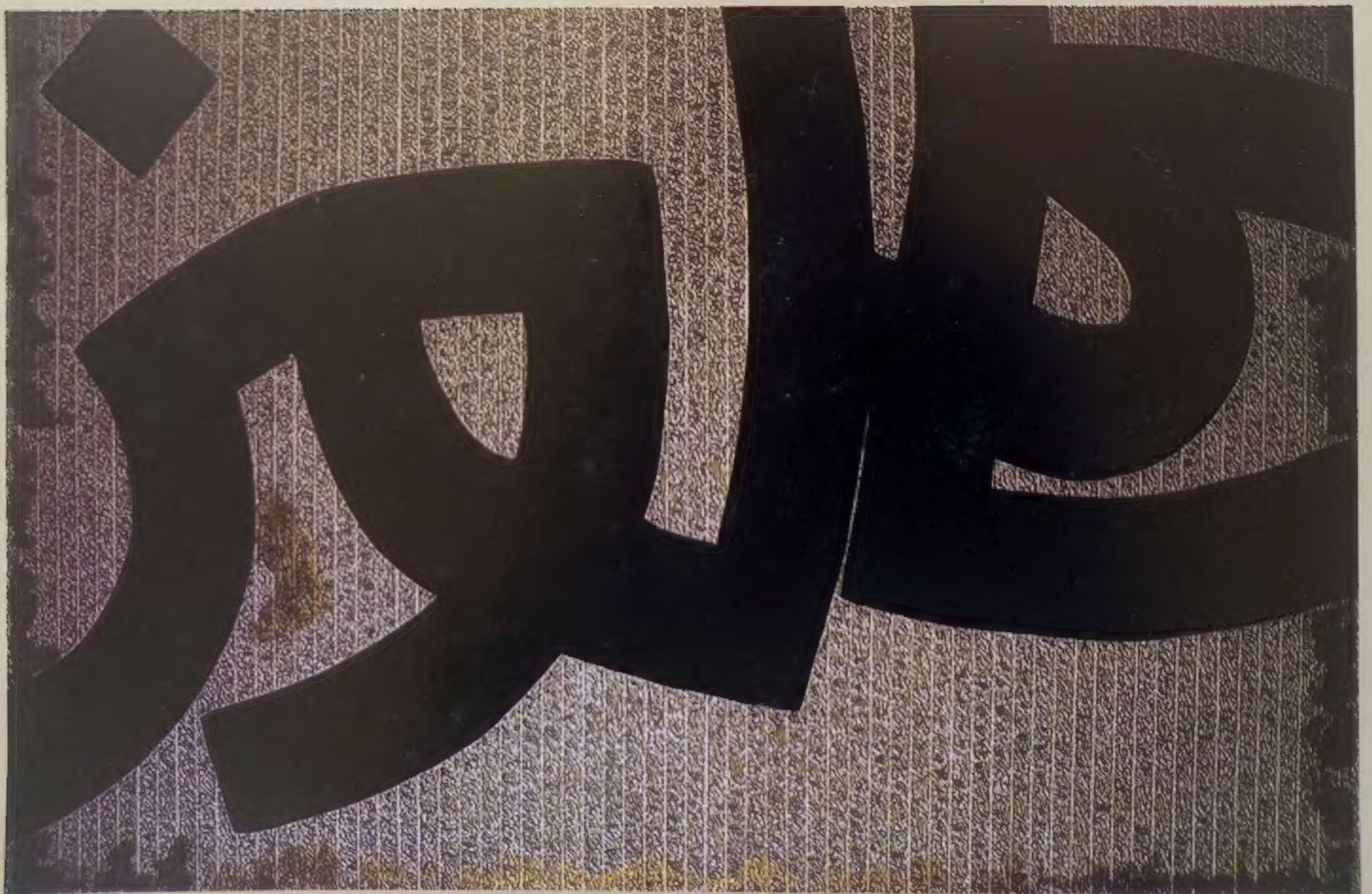


رشيد القريشي . الجزائر





رافع الناصري . العراق



نجا المهداوي . تونس





# المسؤولية هي المخطوطة الصلابة العرسية

ألكسندر يايدوبولو

ترجمة: نهاد التكرلي

للفسيفساء التي تزين جدران المسجد الكبير في دمشق. لكن الأمر هنا لا يتعلق بصورة دقيقة بأعمال فنية إسلامية إلا من الناحية السلبية، أي من ناحية خلوها من الكائنات الحية. بينما الإسلام ينطوي على حضارة إنسانية، والإنسان في نظر القرآن كما هو في نظر الانجيل موجود في مركز الخليفة. فهو قد جبل على صورة الله وهو شاهد على الخلق يمجّد بحمد الخالق. وهذا هو شأن الفلسفة الاغريقية التي ترجمت إلى العربية بصورة كاملة في عهد الخلفاء الأمويين وأوائل الخلفاء العباسيين حتى عهد المتوكل أي من عام 700 إلى عام 840 تقريباً. فهي الأخرى تجعل الإنسان في مركز الصدارة من الطبيعة بفضل العقل الذي يميزه عن سائر الحيوانات.

إن العملية التي أدت بالتصوير التشبيهي إلى أن يصبح في نهاية الأمر أكثر الفنون الإسلامية غنى ونموذجية تابعت سيرها بصورة اعتيادية. إذ لما كانت محاكاة الفنان للكائنات الحية تحرمها الأحاديث النبوية وتعتبرها خطيئة مميتة فلم يكن هناك بد للفنانين من أن يمعنوا النظر في موقفهم وأن يجهدوا للأفلات منه بالتلاؤم مع هذه التحريمات وذلك عن طريق ابتكار جمالية جديدة، جمالية إسلامية محضة. لم يكن الأمر بالنسبة لهم يتعلق لا بالانقياد الأعمى لهذه التحريمات ولا بمخالفتها وصرف النظر عنها لنيل حظوة بعض الأمراء. ولو فعلوا ذلك لتركوا لنا في الحالة الأولى تصويراً خالياً من كل كائن حي، لا ينقل إلا مناظر طبيعية وعمائر وطبيعة جامدة. وهذا ما حدث بالفعل بالنسبة

كثيراً ما أهملت المنزلة التي يحتلها التصوير التشبيهي بين الفنون الإسلامية. وقد ترددت الآراء القائلة بأن الإسلام ينهي عن تمثيل الكائنات الحية بدرجة جعلت الكثير من الأشخاص، من بين المسلمين أنفسهم، يعتقدون حتى الوقت الحاضر بأن التصوير التشبيهي لم يلعب إلا دوراً ثانوياً وبأنه بقي تحت طائل التحريم من دون أن يجد لنفسه مخرجاً.

إلا أن الواقع يخالف ذلك. وبالأماكن القول من دون مغالاة بأن التصوير التشبيهي هو على العكس أكثر الفنون الإسلامية تعقيداً وأكثرها دقة ومهارة، وهو على الأخص الفن الذي ارتقى بحيث أصبح أكثر الفنون الإسلامية تميزاً. وقد ينطوي هذا الرأي على مفارقة. لكن الحقيقة هي



فَقَالَ اللَّهُ لِيُؤْتِيَهُمْ إِبْرَاهِيمَ وَلِلصِّدِّيقِ وَنَحْنُ نَعْلَمُ مَا فِي قُلُوبِهِمْ نَذَارًا يَوْمَ يُنْفَخُ الْفُجَاءُ فَالْأَجْمَاعُ  
 أَنْ تَابِعُوا قَوْلَهُ وَابْتَغُوا دَعْوَتَهُ حَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَاكْفَرُوا بِهِمْ وَفَضَّلُوا مَا بَيْنَهُمْ مِنْ أَسْكَارِهِمْ وَجَادُوا



ثُمَّ قَالَ يَا أَيُّهَا الْقَوْمُ سَاءَ الْقَوْلُ الْمُنْفَرِقُ إِنَّهُمْ  
 قَالُوا يَا أَيُّهَا الْقَوْمُ سَاءَ الْقَوْلُ الْمُنْفَرِقُ إِنَّهُمْ  
 قَالُوا يَا أَيُّهَا الْقَوْمُ سَاءَ الْقَوْلُ الْمُنْفَرِقُ إِنَّهُمْ





ان ملك الغزيان قال لذلك له اب بعد ايام كيف استغلت  
الاقامه مع اليوم فانه عال لدع الازار انوا اجتر من صحنه الاشرار  
الخير والكنونه مع فقال الغزيان اننا العمل او صفت ولا  
لمر اليب اذا كان بين الظفر عدو وقم يدين من الامر ما يرجوا به  
الظفر عليهم والقدرة على ملاكم بغير من اجل من اليبا ونصا

المر



قال كليله ان انت مددت على مالك شجرة في غير دخول سنة  
الاسد فافعل فان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل  
لمستع ذلك الامامه ان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل  
وكبر ولا نهران دونه ان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل ان لا صكت فافعل

لذلك فان القيام بتصوير تشبيهي من دون  
تمثيل الانسان لم يكن يثير اهتمام احد، لا من  
بين رعاة الفن ولا من بين الفنانين انفسهم. وهذا  
هو السبب العميق الذي جعل الفنانين يكفون  
عن تزيين جدران المساجد بالفسيفساء او  
بصور تشبيهية خالية من حضور المخلوقات  
الانسانية والكائنات الحية بصورة عامة، ان  
مثل هذه الاعمال لم تكن تثير اهتمام احد. اننا  
هنا ازاء ظاهرة نبذ حقيقية تمخض عنها  
الشعور الفني للامة.

وهكذا فبدلاً من القيام بتصوير تشبيهي  
خال من الانسان ومن الكائنات الحية فضل  
الفنانون تزيين المساجد بالخط العربي وبفن  
العريسة التجريدي اذ يجب ان لا يغيب عن  
اذهاننا بان فن الخط هو الانسان ايضاً يضاف  
اليه كلام الله عندما يتعلق الامر بايات قرآنية،  
وبان الزخرفة التجريدية تعني الهندسة  
والرياضيات اي ان الانسان ماثل فيها  
باستمرار. ونحن نعرف شغف العرب  
بالرياضيات.

واذا كان فن الخط وفن العريسة التجريدي  
قد خطيا منذ البداية مثل هذه الخطوات  
الواسعة بحيث اصبحا فنين عظيمين في سلم  
قيم الفنون الاسلامية حسب التصور  
التقليدي، فمرد ذلك بالضبط وبالدرجة الاولى

الى رفض التصوير التشبيهي كوسيلة لتزيين  
القرآن والمساجد، ثم الى ان الخط استخدم  
لتجسيد كلام الله على السورق او على الجدران.  
لكننا نواجه هنا نوعاً من الالتباس بين مضمون



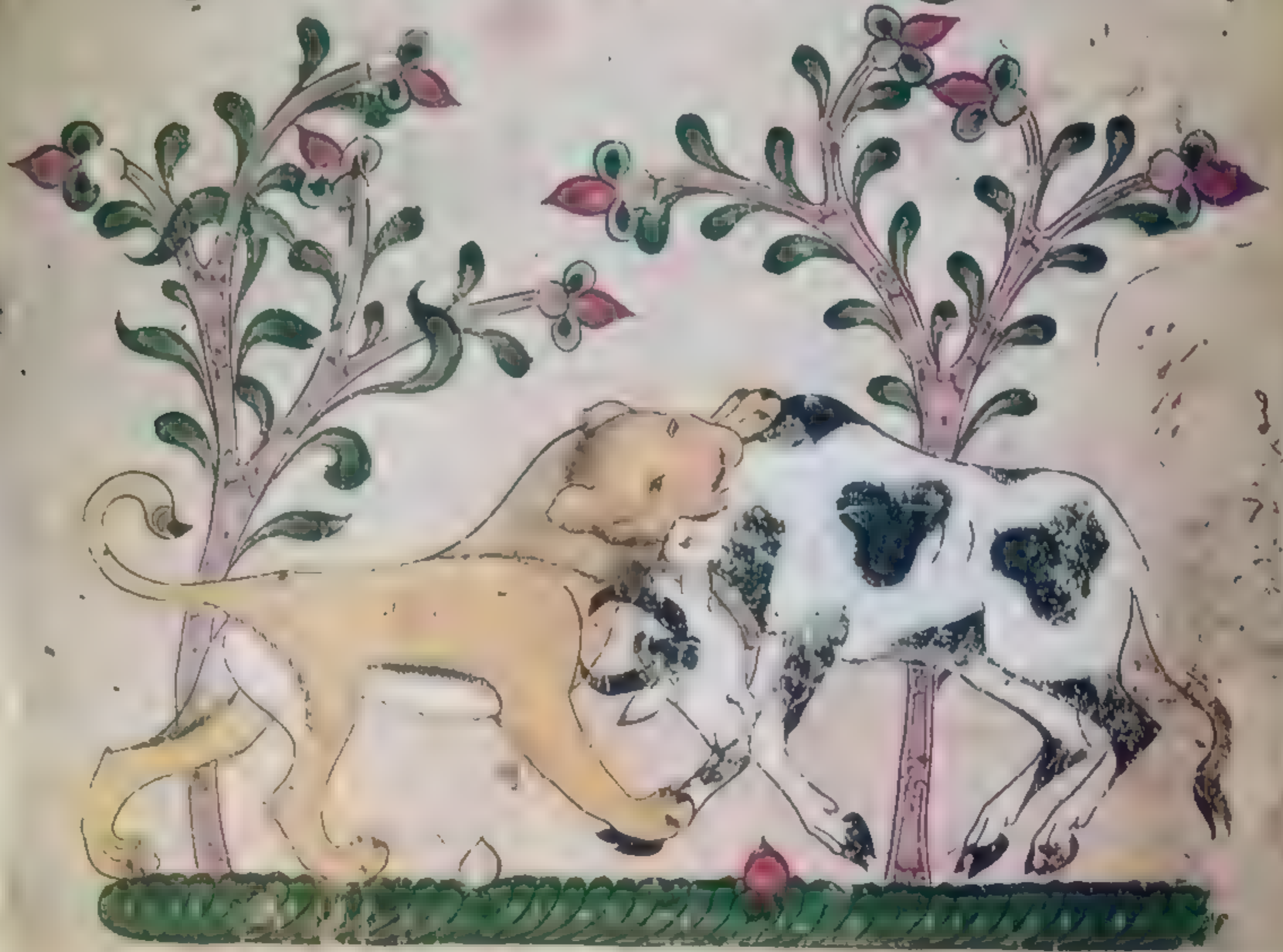
4

الفكرة ومحتواها وبين مادية الحروف  
وجمالياتها. كما يوجد خلط افاد منه الخطاطون  
كثيراً فيما يتعلق بمركزهم الاجتماعي لكنه يقوم  
على اساس خاطئة اذ ان الخط لا يملك في  
الحقيقة جمالية دينية بصورة خاصة، بالاضافة  
الى انه استخدم لتزيين المؤلفات الدنيوية ايضاً  
كالكتب العلمية او الادبية عندما يتعلق الامر  
بنسخ نفيسة.

ان اساس فن الخط هي الحروف العربية  
ذاتها والاضلاع الجمالية التي تحتويها ضمناً  
والتي سيتعلق الامر بتوسيعها وتقنينها بتحديد  
نسبها الرياضية في اغلب الاحيان. وهذا كله لا  
علاقة له بالدين. فالخط فن مادته الاساسية  
عربية تماماً وهو في الحقيقة الفن الوحيد من بين  
جميع الفنون التجسيمية التي انتجتها  
الحضارة العربية الاسلامية الذي يمكن  
اعتباره جديداً كل الجدة حتى في عناصره  
الاولية وعربياً بصورة خاصة اما فن العريسة  
التجريدي الذي يتركب اساسياً من خطوط  
مستقيمة او من منحنيات فانه على العكس  
يستقي كل مفرداته في نطاق الاشكال الاولية من  
الفنون التي طبقت منذ زمن بعيد في البلاد التي  
فتحها العرب. فالفن السومري والفن الاشوري  
في العراق نقلا اليه «الاقحوانات» و«الورديات»  
التي ترمز الى آلهة الكواكب في العصور القديمة



الناسح لا يدري ما يبعث به، فبعضهم فقير في ذلك وبعضهم فقير في ذلك وبعضهم فقير في ذلك  
فقد رُق ما كان ذكره دمه فوات الأسد، فاقْتل ما لا شدة، بدأ حراً سائلاً الدماء



1 - (كليلة ودمنة). سوريا على  
الاكثر، الربع الثاني من القرن  
الرابع عشر الميلادي. المكتبة  
الوطنية في باريس

2 - (كليلة ودمنة). سوريا على  
الاكثر، الربع الثاني من القرن  
الرابع عشر الميلادي. المكتبة  
الوطنية في باريس

3 - (كليلة ودمنة). سوريا على  
الاكثر، الربع الثاني من القرن  
الرابع عشر الميلادي. المكتبة  
الوطنية في باريس

4 - مقامات الحريري بغداد 1237  
رسم يحيى الواسطي.  
المكتبة الوطنية في باريس

3

حرمت محاكاة الكائنات الحية فان علاقة هذين  
الفنّين بالتأملات اللاهوتية الاسلامية لم تحدث  
الا بصورة غير مباشرة اي باعتبارهما وسيلة  
للانصياع لهذه الاحاديث ولانهما قدما حلاً  
يسيراً جاهزاً للصنع.

الامر على خلاف ذلك بالنسبة للتصوير  
التشبيهي الذي ازدهر ازدهاراً رائعاً خاصة في  
نطاق المنمنمات. اذ بقي الموضوع يتعلق بتمثيل  
الانسان والحيوان ولكن من دون ان يسقط  
الفنان تحت طائل التحريمات التي جاءت بها  
الاحاديث. ولتحقيق ذلك كان من الواجب ابتكار  
جمالية جديدة، جمالية تتلاءم مع هذه  
التحريمات وتضعها موضع التنفيذ ان صح  
هذا التعبير. وقد حقق الفنانون ببراعة فلسفية  
خارقة وبجراحة فنية لا مثيل لها ثورة حقيقية  
اساسية تنصب على غاية التصوير التشبيهي  
ذاتها وعلى المثل الاعلى الفني للعمل بصورة  
تجعل التصوير التشبيهي للبشر وللکائنات الحية  
ولمجموعة العمل الفني يتلاءم مع متطلبات  
الاحاديث كما وردت لدى البخاري وابن حنبل  
وفقهاء الدين الآخرين. لذلك وصفتنا هذه  
الجمالية بانها اسلامية. لانها تعبر بواسطة  
تصورها للعمل الفني وبواسطة مثلها الاعلى في  
الجمال كما تعبر بواسطة لغتها كلها عن  
متطلبات فقهاء الدين المسلمين.

المفروضة على التصوير التشبيهي للكائنات  
الحية ولانسان بصورة خاصة. اذ سيؤدي  
هذا الامر الى اعتبار الفن التجريدي فناً رئيسياً،  
كما نعتبره اليوم تماماً، وليس مجرد فن زخرفي  
مخصص للمساءحات التي بقيت فارغة بين  
الرسوم التشبيهيّة. لا جرم اننا هنا ازاء ثورة  
منحت هذا الفن التجريدي العربي الاسلامي  
صفاته المميزة العميقة. وهذه الثورة هي التي  
تفسر لنا توسع هذا الفن والتقدير الذي حظي به  
الى جانب فن الخط.

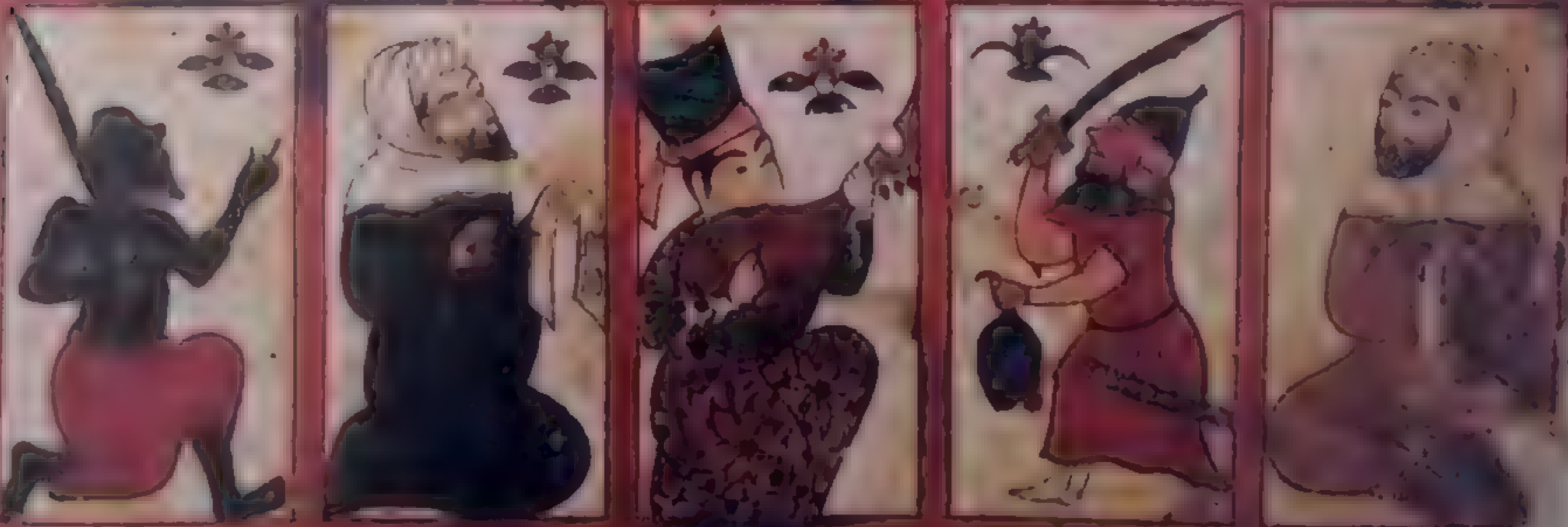
بالاضافة الى هذا فان فن العريسة  
التجريدي يرمز الى حقيقة عميقة للحضارة  
العربية وهي الاهمية التي اعطيت للرياضيات  
والى العلوم التي نشأت عنها مباشرة، كعلم الفلك  
والجغرافية الفلكية التي تتيح بصورة خاصة  
تحديد اتجاه الكعبة، والتقنيات الميكانيكية  
كالري والآلات، وفن العمارة بطبيعة الحال.  
من هنا يمكن اعتبار اهمية الفن التجريدي  
الهندسي «شكلاً رمزياً» للحضارة العربية  
الاسلامية بالمعنى الذي يفهمه به كاسيرير.

ومع ذلك فمن الجدير بالتنويه بان هذا الفن  
التجريدي المركب اساسياً من الهندسة، لا  
يملك جمالية دينية بنوع خاص، شأنه في ذلك  
شأن الخط كما اسلفنا. واذا كان ازدهار هذين  
الفنّين التوأمين يعود الى الاحاديث النبوية التي

في بلاد ما بين النهرين. كما ان المضلعات  
المنجمة مؤسسة على المربعات المتجولة في دائرة  
وهي طريقة استخدمت في اليونان قبل الميلاد  
ببضعة قرون. بالاضافة الى ان المثلث المنجم  
سيكون من اكثر الاشكال استعمالاً في الفن  
التجريدي الاسلامي المؤسس على خطوط  
مستقيمة، يعقبه المسدس المنجم الذي يتألف  
من مثلثين مرسومين في دائرة. وقد تحدر هذا من  
التقليد المسيحي الخاص بالكتاب المقدس. فهو  
«خاتم سليمان» لكننا نجده ايضاً في الهند  
باعتباره الماندالا التي ترمز الى النرفانا. اما  
اللوالب فانها موجودة في الفن السومري والفن  
الكرواتي على حد سواء منذ اقدم العصور. وقد  
سارت العربيات في اثر الغصينة اليونانية  
الكلاسيكية. كل هذه الاشكال تطورت وتوسعت  
بفضل الفن الاغريقي والفن البيزنطي ومنهما  
انتقلت الى الفنون المسيحية الشرقية، السورية  
والنسطورية والقبطية، ثم عبرت من هذه الفنون  
الى الفنون الاسلامية. الصفة المميزة للفنون  
التجريديّة التي سيتسع نطاقها في الحضارة  
العربية الاسلامية هي الاهمية الكبرى التي  
اكتسبتها هذه الفنون بحيث اكتسحت جميع  
الاشياء المصنوعة من المعدن والخشب او  
الخزف. وهذا الانتشار الهائل للفن التجريدي  
يرمز هنا ايضاً ومرة اخرى الى التحريمات



أَقُولُ عَلَى الْحَمْدِ لِلَّهِ ثَلَاثُ مَرَّاتٍ فِي الْحَرْقِ الْمَرْحُومِ مِنْ مَرَضٍ شَدِيدٍ



الْحَكِيمُ إِذَا لَوْدَ هَذَا الْوَجْهِ يَكُونُ لَيُّزُ اللَّوْنِ حَسْرَتُ الشَّيْءِ فَإِنْ كَانَ يَحْدُ الزُّهْرَمُ يَكُونُ  
 مِنَ اللَّوْنِ يَلِيمُ الْحَمْدُ مِنَ الذُّرَاعَيْنِ بَعِينَهُ شَهْرُهُ أَوْزَقُهُ وَعَلَى يَدَيْهِ أَوْجَانُهُ عَلامُهُ وَيَكُونُ مَرَضُهُ  
 أَمْرًا أَوْ أَلِيمًا، وَفَجَعَ الْمُتَوَكِّلُ وَالرَّاسُ قَالُوا إِذَا وَخَافَ عَلَيْهِ مِنْ تَرْفُصَةٍ وَيَكُونُ مَوْتُهُ مِنَ الْحَلَاكِ الْبَطْنِ وَخَافَ  
 مِنْ أَمْرَةٍ أَوْ مَرَضَةٍ أَوْ شَيْءٍ رَدِيٍّ تَوَقَّاهُ مِنْ كِبَرِ أَمْرِهِ وَخَافَ عَلَيْهِ مِنْ مَرَضِهِ عِنْدَ بُلُوغِهِ فَإِنْ عَاثَ



والقراء الذين يرغبون في الاستزادة من الاطلاع على هذا الموضوع يستطيعون الرجوع الى مؤلفاتنا بهذا الصدد). لكننا نستطيع ان نلخص ببضع كلمات الثورة الجمالية العظيمة موضوعة البحث.

كان المثل الاعلى الذي حددته للفن الفلسفة الاغريقية وبخاصة فلسفة افلاطون وأرسطو يقتضي محاكاة طبيعية بأدق صورة ممكنة. والواقع ان الطبيعة في نظر الاغريق تمثل الحق والجمال في آن واحد ومن ثم فمن واجب الفنان محاكاتها ليتسنى له امرار هذه الحقيقة الطبيعية وهذا الجمال الطبيعي الى عمله الفني بأقل تشويه ممكن. وقد بقي هذا التصور الذي يمكن اعتباره الاساس الفلسفي لكل نزعة واقعية في الفن، المثل الاعلى في الفن في اوربا حتى نهاية القرن التاسع عشر، رغم اختلاف المدارس وتتنوع الاساليب في كل بلد. وهكذا نجد ان بحوث (البريتي) في المنظور في عصر النهضة كانت تهدف الى مطابقة الواقع باكبر امانة ممكنة. حتى الانطباعيون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانوا لا يزالون يرغبون في تقديم انطباع جمالي توحى به الطبيعة باكبر قدر ممكن من الصدق والامانة. اما الفنانون الذين خلقوا التصوير التشبيهي الاسلامي فقد اكتشفوا مبدءاً جمالياً معارضاً لكل هذا التقليد. مفاد هذا المبدأ ان الفن ليس واجبه تقليد الطبيعة، وان المحاكاة ليست هي التي تؤسس قيمة العمل الفني، بل على العكس ما يؤسسها هو الابتكار، أي خلق عالم جديد يمكن ان يكون مختلفاً بل ومتعارضاً مع المظاهر الحسية للطبيعة بل وحتى متعارضاً مع حقيقتها واحتماليتها. والواقع ان الفنانين بدأوا يطبقون ما سميناه بمبدأ الاستحالة وهم سيكتشفون بصورة خاصة فيما بعد بأن العمل الفني يتجاوز مظاهر «العالم الممثل» والحكاية المسرودة وانه «عالم مستقل» أي كون منتظم وعالم صغير تتخذ فيه الاشكال والالوان مواضعها لاسباب باطنة في العمل الفني بصورة محضة لا لغرض محاكاة الطبيعة ولتصوير حكاية بصورة محتملة الوقوع. وهذا بالضبط ما سيعبر عنه «غوكان» في نهاية القرن التاسع عشر عندما اطلق عبارته المشهورة التي فتحت ابواب ثورة الفن الحديث على مصراعيها: «اللوحة سطح مرسوم بالوان جمعت بترتيب معين».

وهنا يحق لنا ان نتساءل لماذا حقق الفنانون الذين خلقوا التصوير التشبيهي الاسلامي هذه الثورة الجمالية الاساسية، قبل ثورة الفن المعاصر باكثر من سبعة قرون؟ الجواب هو انهم لم يقوموا بذلك الا إطاعة لأوامر الاحاديث النبوية التي تحرم محاكاة الكائنات الحية. اذ لا بد ان هذا النهي دفع الفنانين الى تأمل مفهوم المحاكاة وفكرة النسخة المطابقة للطبيعة. ولا

شك انهم تأملوا ايضاً مفهوم «الكائن الحي» فالكائن الحي هو دائماً مخلوق وحيد متفرد مختلف عن الافراد الآخرين من نفس النوع بتفاصيل كثيرة. وهكذا ادرك هؤلاء الفنانون بان ما تحرمه الاحاديث النبوية بالضبط ان هي الا المحاكاة الحقيقية والرغبة في تحقيق نسخة امينة للغاية لفرد متوحد أي بالخلاصة هي الصورة الشخصية.

فالصورة الشخصية والصورة الشخصية الحقيقية وحدها هي التي تقصدها الاحاديث النبوية. وهذا ما حصل فعلاً وما يجب التأكيد عليه. اذ لن نجد ابداً أية صور شخصية حقيقية في النممة الاسلامية سواء اكانت عربية، ام فارسية رديح من الزمن. ولا بد ان ننتظر بداية القرن السابع عشر ليسمح برسم الصورة الشخصية في الهند والمغولية. لكن هذا لم يحدث الا بعد صدور قرار ديني من الامبراطور (أكبر). وهذا القرار يتعرض بالضبط لمفهوم المحاكاة. لقد اعلن الامبراطور أكبر بان الصورة الشخصية بحد ذاتها لا يمكن ان تعتبر محاكاة بالمعنى الدقيق لكلمة نسخة أي صور مزدوجة طبق الاصل للفرد المحاكى. وعليه ولما كانت محاكاة فرد معين بجميع تفاصيله مستحيلة على كل حال، فان الصورة الشخصية ليست «محاكاة» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، ولذلك سمح بها في امبراطوريتها. ونحن نجد فعلاً صوراً شخصية عديدة للاباطرة جاهنجير وشاه جهان مراورا نزيب.. الخ. لكن هذا القرار لم يطبق - على الاقل حتى نهاية القرن السابع عشر - في مكان آخر غير الهند بسبب ان الاختصاص القضائي للامبراطور أكبر لم يكن يمتد خارج حدود امبراطوريته.

هذا التحريم للصورة الشخصية يفسر لنا لماذا لم تحاول أية شخصية عربية من بين كبار الخلفاء والفاتحين تكليف أحد الرسامين بصنع صورة شخصية له بالرغم من ان النفس البشرية تواقه الى ترك صورتها للأجيال القادمة (2).

بخلاف ذلك ادرك الفنانون الذين خلقوا الفن الاسلامي بان تمثيل البشر والحيوانات من دون تعيين أي من دون محاكاة أي فرد واقعي مخصوص، لم يكن امراً محظوراً البتة. ذلك ان الموضوع هنا لا يتعلق بكائنات حية بل بمفاهيم بالمعنى الارسطي وبمثل بالمعنى الافلاطوني. وما يمثله الفنانون المسلمون هي المعاني الكلية للرجل والحصان والجمال.. الخ لا افراداً واقعيين ابداً.

وهكذا تسنى للنممة ان تمثل البشر والحيوان في مشاهد متنوعة تصور الحكايات المسرودة في الكتب من دون ان يكون هذا الامر ممنوعاً او ان يسقط تحت طائل تحريمات الاحاديث النبوية. وليكون باستطاعة الفنان تمثيل الانسان قبل كل شيء، الانسان وحيواناته الداجنة

والحيوانات التي يصطادها، كان لا بد له من اقناع فقهاء الدين بان هدفه لم يكن محاكاة الكائنات الحية. ومن اجل اظهار حسن نيته كان لا مناصر له من اقامة عالم ممثل لا يشبه الطبيعة ابداً. وهذا ما يحصل عليه الفنان عندما يحذف المنظور ويستبعد تضائل الاشياء بمفعول المسافة ويلاشي الظلال والاضواء وبطبيعة الحال عندما يصور البشر والحيوانات كمفاهيم وكمعان كلية

تصور مؤرخو الفن الاسلامي فترة طويلة بان الفنانين المسلمين «لم يكونوا يعرفون» المنظور وكانوا «يجهلون» حساب النسب الصحيحة.. الخ. وهذا تماماً كما لو كنا نتحدث عن بيكاسو وننسب اليه نفس الجهل. الحقيقة هي ان كل هذه الامور كانت مقصودة وضرورية لجعل رسم الكائنات الحية والانسان امراً جائزاً قبل كل شيء. واحسن برهان لمن يشك في ذلك هي هذه الطبيعة المبتكرة من اساسها، المستحيلة بكليتها، التي يخلقها الفنانون في اعمالهم بينما لا يوجد أي تحريم ديني يمنعهم من محاكاة المناظر الطبيعية والمساكن والملابس.. الخ الى درجة خداع النظر.

يكفي ان نلقي نظرة على منمنمات المخطوطات العربية لنتحقق بان الارض والصخور والمرج والماء والاشجار والازهار والسماء، مبتكرة كلها بصورة تامة وهي بصورة عامة مستحيلة تماماً، سواء من ناحية اشكالها ام من الوانها. وهذا ما سميناه «بمبدأ الاستحالة». فالارض تماثل موجات من جميع الالوان والمرجع اشبه بجيب اخضر والصخور تويجات او حراشف والاشجار والازهار خلقت من نسج الخيال وحسب نزوات الفنان والسماء هلالية زرقاء وطيات الملابس لم يعد لها أي مظهر طبيعي مألوف وقد اصبحت نوعاً من تجعد الفضاء ليس تجريبي ولا هندسياً ولا جميلاً، لكنه يؤسس ذرات زخرفية «دودية الشكل» سيكون لها مستقبل باهر خلال تطور التصوير العربي بحيث نغثر عليها حتى على جذوع الاشجار والصخور. بينما لم يكن هناك ما يمنع من وجهة النظر الدينية ان تحاكي هذه العناصر كلها وان تنقل عن الطبيعة باكبر امانة ممكنة.

هذا يعني اذن ان الفنانين طبقوا «مبدأ الاستحالة» بصورة منهجية على كل ما كان مسموحاً به ليبينوا بانهم لا يريدون المحاكاة، وبذلك يكسبون امكانية تمثيل الانسان والحيوانات بكيفية تتفق وتصورهم دائماً. لنلاحظ ايضاً بان الكائنات الحية ترسم وفق منظور صحيح وبان لون بشرية الاشخاص طبيعي دائماً، كما ان لون الحيوانات ايضاً يطابق مفهومهم بصورة عامة. لكننا نرى احياناً جمالاً او خيولاً وردية او زرقاء او بنفسجية او حمراء وهو اللون الذي يختاره الفنان ليعين بوضوح بان هدفه ليس محاكاة الطبيعة.







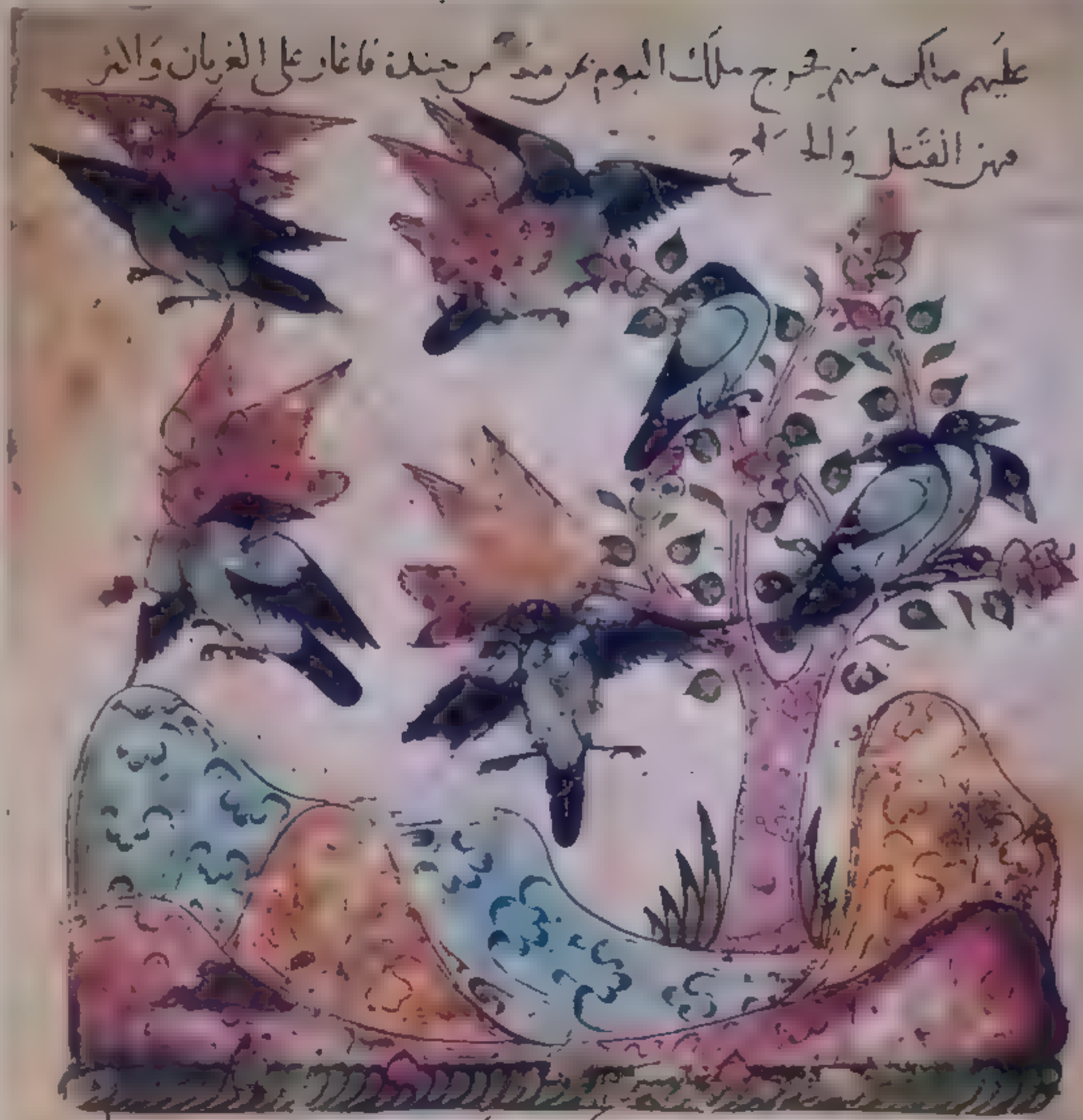
وبعيني الطباخ وبعين مساعد الطباخ واخيرا بيدي الطباخ وهكذا نجد ان جميع الاعين وجميع الايدي تقع على هذا المنحنى الذي هو مع ذلك نظري بصورة مطلقة. هذا هو تركيب الاعمال الفنية الذي كان يستخدمه رسامو المخطوطات العربية والذي استخدمه من بعدهم بصورة مستمرة الفنانون الفرس وجميع الفنانين المسلمين. لكن هذه الطريقة كانت بطبيعة الحال نوعاً من «سر المهنة» تحتفظ به الفرقة المهنية لنفسها ولا يجوز لاحد افشاؤه.

ونحن اذا ما اردنا تذوق منمنمة عربية الى اقصى حد ممكن فمن الواجب علينا ولا شك ان نلتذ باكتشاف العلاقات الضرورية بين الاشكال والالوان لهذا العالم المستقل. كما نفعل تماماً عندما نتذوق لوحة فنية معاصرة. لكننا يجب ان نتذكر بان العمل الكامل يقدم وجهاً آخر ايضاً وهو العالم الممثل الذي له لغته الخاصة. ومن ثم فان المتعة الجمالية الكاملة تكمن بالشعور بغموض العمل الفني. وهذا الغموض الذي ينشأ من وجوده المزدوج، مع اعطاء الاولوية لعالم الاشكال والالوان المحض هنالك مستويات خلفية اخرى موجودة ايضاً في الفن الاسلامي تتألف بصورة خاصة من دلالات صوفية وفلسفية وعلمية وحتى كيميائية يستند اليها العالم الممثل والعالم المستقل على حد سواء.

ومبدأ تنظيم المنمنمة احسن مثال على ذلك. فهو يقوم من ناحية على وجه الانسان ومن ناحية اخرى على المنحنيات الرياضية الكبيرة التي تفسر حركة الطبيعة بصورة تجعل عالم المنمنمة الصغير ينقل تنظيم العالم الكبير الذي خلقه الله. هذا العالم الذي يقوم هو ايضاً على الانسان وعلى الافكار الرياضية.

وهكذا نجد ان بان التصوير التشبيهي الذي يمثل الكائنات الحية والانسان بصورة خاصة كما أسسه الفنانون الذين رسموا المنمنمات بهذه الدرجة العالية من الدقة والذوق، لم يكن غير محظور فحسب بل كان على العكس يمثل الفن الوحيد الذي اصبحت جماليته اسلامية بصورة حقة. وانه تكون بالضبط للرد على التحريمات.

من نافلة القول ان نذكر باننا نستبعد في هذا المجال بصورة تلقائية كل فكرة قائلة بان التصوير العربي الاسلامي كان نتيجة لتأثيرات الفرس واليونان والفن البيزنطي او الصين او اي فن آخر في ذلك العصر، وكذلك نرفض الفكرة التي مؤداها انه ثمرة مزيج من هذه التأثيرات. هذا ما كان يعتقده مؤرخو الفن لكننا اتينا بالدليل القاطع بان الامر يتعلق بثورة فنية اساسية تمخضت عن فن جديد بكل معنى الكلمة. لا شك ان من الممكن ان نعثر هنا وهناك على بعض التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بفن المسيحيين في الشرق او بالفن الصيني، لكنها



لكنه كانت هنالك ولم يعلم ماكن يدك في كاز...  
توجدت في كذا...  
هناكها واستد منها...  
وكان فيهم الذي

لا بد لهم ان يبدأوا بذبح الجمل وبعد ذلك يوقدون النار ثم يهيء الطباخ الطبق واخيراً تحمل الخادمة الصحون الى الخيمة. بينما الذي نشاهده هو ان كل الاحداث ممثلة في مشهد واحد متزامن يمتلك وحدة تامة.

سر هذه الوحدة هو بالضبط التنظيم الخفي الذي يكتنف «العالم المستقل» والذي يتم بواسطة اشكال رياضية. والواسطي يستخدم هنا في نفس الوقت نصف دائرة رسمت بالفرجار وعريضة متألفة من لولبين. والدائرة كما يتسنى لنا مشاهدة ذلك، ترسم شكل كثيب الرمل والجمل ثم يقطعها خط الارض. وقد استخدم الواسطي الدائرة التامة او تلك التي يقطعها خط الارض في سلسلة من منمنماته. لكن الهيكل الاساسي هو العريضة المجردة بصورة تامة التي تقطع نصف الدائرة بانحراف. ونحن نستطيع ان نلاحظ بان هذا المنحنى ينطلق من اليد اليسرى للرجل الذي يذبح الجمل ويمر بعين الجمل ثم بيد الرجل الاخرى وبعينه. بالاضافة الى ان المنحنى يرسم مجموعة حركة الذراع اليمنى والظهر ثم يمر بعيني الخادمة

1 - من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس. استنساخ عبد الله بن الفضل - العراق. مؤرخ في 1224 م.

2 - (كليلة ودمنة). سوريا على الاكثر، الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي. المكتبة الوطنية في باريس.

على وجه الخصوص. فهناك قافلة حطت رجالها وذبح جمل ثم بدأوا بطهيهِ واوشكوا ان يقدموه للمسافرين. والحقيقة ان هذا «العالم الممثل» ليس واقعياً الا حسب الظاهرة فقط. يكفي ان نلاحظ بان هنالك لحظات زمنية متعددة جمعت هنا: ان كان



ليست سوى عناصر منعزلة لم تؤثر أبداً على السروح الجديدة للمجموع بالإضافة إلى أنها عناصر ما لبثت أن اختفت. والحقيقة أن التصوير التشبيهي الإسلامي لا يبدأ إلا بتفجر المنمنمة في عام 1199 وهو التاريخ الذي ظهرت فيه أول مخطوطة مصورة بالمنمنمات أما قبل هذا التاريخ وخاصة بالنسبة للفسيفساء والجداريات فلم يكن الأمر يتعلق بعد بالجمالية الجديدة التي نتحدث عنها. ومن ثم لم يكن الموضوع يتعلق بعد بفن إسلامي.

من هم الفنانون الذين ابتكروا هذه الجمالية؟ أنهم ليسوا من الفرس أبداً، كما أكد ذلك عدد من مؤرخي الفن المدفوعين بنوع من النزعة الإيرانية المتحيزة التي تفقر إلى كل دليل.

فمؤرخ من مؤرخي الفن مثل ي. سجوكن مثلاً يسمي بكل بساطة المنمنمات العربية كلها: «التصوير الإيراني في عهد أواخر العباسيين والإيلخانيين». وهو عنوان كتابه الأول. كذلك المؤرخون الأنجليز أمثال د. أرنولد وب. كراي يميلون بصورة تلقائية إذا صح هذا التعبير إلى اعتبار كل ما يأتي من بلاد ما بين النهرين متأثراً أشد التأثير بالفرس. وهكذا يتحدث أحدهم عن نصوص مؤرخين عرب - كالمقريزي - تذكر قدوم رسامين من العراق إلى مصر في عهد الفاطميين، فيضيف هوقائلاً من دون أي دليل: «من المحتمل أن أسلوبهم يستمد في آخر الأمر أصله من الفرس (3)». بينما لا يعرف أحد شيئاً عن «أسلوب الفرس» في هذا المجال مادامت لم تصل إلينا أية مخطوطة أساسية ذات منمنمات. ومؤرخو الفن بصورة عامة كانوا من التحيز للإيرانيين بحيث أدخلوا في الفن الفارسي القديم الفن الأخميدي وجميع الفن القديم في بلاد ما بين النهرين. بينما نعتقد نحن أن العكس هو الصحيح (4) من دون أدنى شك. ذلك أن الفاتحين الفرس القدماء وجدوا

أمامهم فنانيين في بلاد ما بين النهرين فاستفادوا من تقاليدهم الفنية العريقة في القدم لانجاز آثارهم الخاصة. كذلك لا نستطيع التصور بأن أصل الفن الإسلامي يتحدر من تأثيرات الفن البيزنطي.

لقد بينا في هذه الدراسة الموجزة بأن جمالية التصوير في المخطوطات العربية كانت ثمرة ثورة جمالية كاملة بالنسبة للتقاليد الفنية السائدة في اليونان وفي بيزنطة. والخطأ الذي وقع فيه مؤرخون عديدون ممن تحدثوا عن تأثير بيزنطة في تكوين التصوير الإسلامي، يتأتى من أنهم لم يطرحوا على أنفسهم أبداً هذا السؤال البسيط: «ما الذي يجب أن نطلق عليه اسم الفن الإسلامي؟». لذلك فهم يتحدثون عن فن إسلامي بخصوص جميع الأعمال الفنية التي أنجزت منذ بداية الفتوحات الإسلامية. بينما من الواضح أن الفسيفساء الموجودة في آثار الأمويين في المدينة ودمشق والقدس تنتمي إلى الفن البيزنطي وقد أنجزت من قبل فنانيين بيزنطيين كما يقول بذلك جميع المؤرخين العرب في ذلك العصر (5). لكن هذه الأعمال لا تنتسب أبداً إلى جمالية التصوير الإسلامي كما تطورت بعد حين في الكتب. هذه الجمالية التي هي ثمرة الصورة الجمالية التي نتحدث عنها.

كانت محارف التصوير التي يشتغل فيها المسيحيون الشرقيون وهم اليعاقبة في سوريا والنسطوريون في العراق قد اعتادت منذ زمن بعيد على تصوير المجموعات الانجيلية بالمنمنمات. وقد كانت هذه المحارف العراقية والسورية كثيرة العدد وكانت على صلة، كما نعرف، بأقباط مصر الذين كانوا يعاقبة أيضاً. لذلك من المحتمل جداً أن يكون بعض الرسامين الذين نشأوا في تقاليد هذه المحارف العراقية والسورية والذين أصبحوا مسلمين كأغلب سكان هذه البلدان، هم الذين ابتكروا الجمالية الجديدة لفن المنمنمات. لكنهم لتحقيق ذلك

اضطروا ولاشك - وهذا ما نريد التأكيد عليه - إلى قطع الصلة تماماً بالجمالية المطبقة في المجموعات الانجيلية. هذه الجمالية التي كانت تستوحي الفن البيزنطي.

من المؤكد على كل حال بأن الموهبة والدقة الفنية اللتين تميز بهما الفنانون المتحدرون من بلاد ما بين النهرين الذين يمتلكون تقاليد فنية موهبة في القدم، هما اللتان اتاحتا ابتكار الوسائل الفنية لتحاشي التحريم الذي نصت عليه الأحاديث النبوية بشأن محاكاة الكائنات الحية وبذلك خلقنا تصويراً إسلامياً بكل معنى الكلمة.

والواقع أن جميع المخطوطات العربية تقريبا المصورة منذ البداية بالمنمنمات، جاءتنا من بلاد ما بين النهرين أي من العراق أو من سوريا كما وصلتنا بعد حين، في القرن السابع عشر، مخطوطات جميلة للغاية من مصر أيضاً. لذلك يمكن القول إذن بأن الفنانين الذين كانوا ينتسبون إلى محارف العراق وسوريا هم الذين ابتكروا هذا الفن المدهش وهم الذين حققوا هذه الثورة الجمالية العميقة إلى أقصى حد والتي سبقت الفن الحديث بقرون عديدة.

(1) «جمالية الفن الإسلامي». ستة مجلدات التصوير. باريس 1972 كتاب حصل على تتويج من المعهد الفرنسي.

«الاسلام والفن الإسلامي». الناشر مازنود. باريس 1976

بالانكليزية «الاسلام والفن الإسلامي». طبعة نيويورك 1979

(2) الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هم السلاطين العثمانيون بعد الاستيلاء على القسطنطينية. فقد أمروا بانجاز صور شخصية لهم. لكنهم حققوا ذلك بواسطة فنانيين جاعوا خصيصاً من أوروبا لهذا الغرض مثل «بيلليني» الذي رسم صورة محمد الفاتح لهذا لا يتعلق الأمر هنا بفن إسلامي بل بفن غربي اعتيادي. خاصة وقد أحيط برسم هذه الصورة الشخصية بكتمان شديد وحفظت هذه اللوحات في خزانات سرية لا ينفذ إليها إلا السلطان وبعض المقربين. وهذا المسلك يبين بأن السلاطين العثمانيين بالرغم من استسلامهم للغرور وللأعجاب بالنفس كانوا شاعرين تماماً بأن الدين يحرم رسم الصورة الشخصية.

(3) يوب «نبذة في الفن الفارسي». 1939 ص: 1809 الاصول

(4) «جمالية الفن الإسلامي» 6 أجزاء باريس 1972 الجزء الأول ص: 118 إلى 265

(5) - الطبري مثلاً يذكر في تاريخه جزء (2) 1192-1194 بأن الوليد كان قد أعلم أمبراطور الإغريق بهذا المشروع المتعلق بترميم مسجد رسول الله ورجاه أن يساعده في هذا العمل. فأرسل له ملك اليونان مائة ألف متقال من الذهب ومائة عامل وأربعين حمولة من مكعبات الفسيفساء.



مثال للمنظور اللولبي الذي يتحكم في تكوين المنمنمة العربية، مقامات الحريري، بغداد، 1237، رسم يحيى الواسطي





# الأطوار في اللوحة التشكيلية

ضرورة هادية أم إسهار روي ؟

أسعد عرابي

— كثير من الفنانين المعاصرين يعرضون لوحاتهم عارية من الأطار (الكادر) ، أو يكتفون بتغطية طرف القماش والمسامير الجانبية بشريحة رقيقة (باغيت) من الخشب المحايد اللون ، مع ذلك فإن الأطار يرتبط بموايت اللوحة الأوروبية ، وبالتالي فالحديث عنه يمس جوهر تقاليد اللوحة نفسها .

١ — مدخل حول عنوان الدراسة :

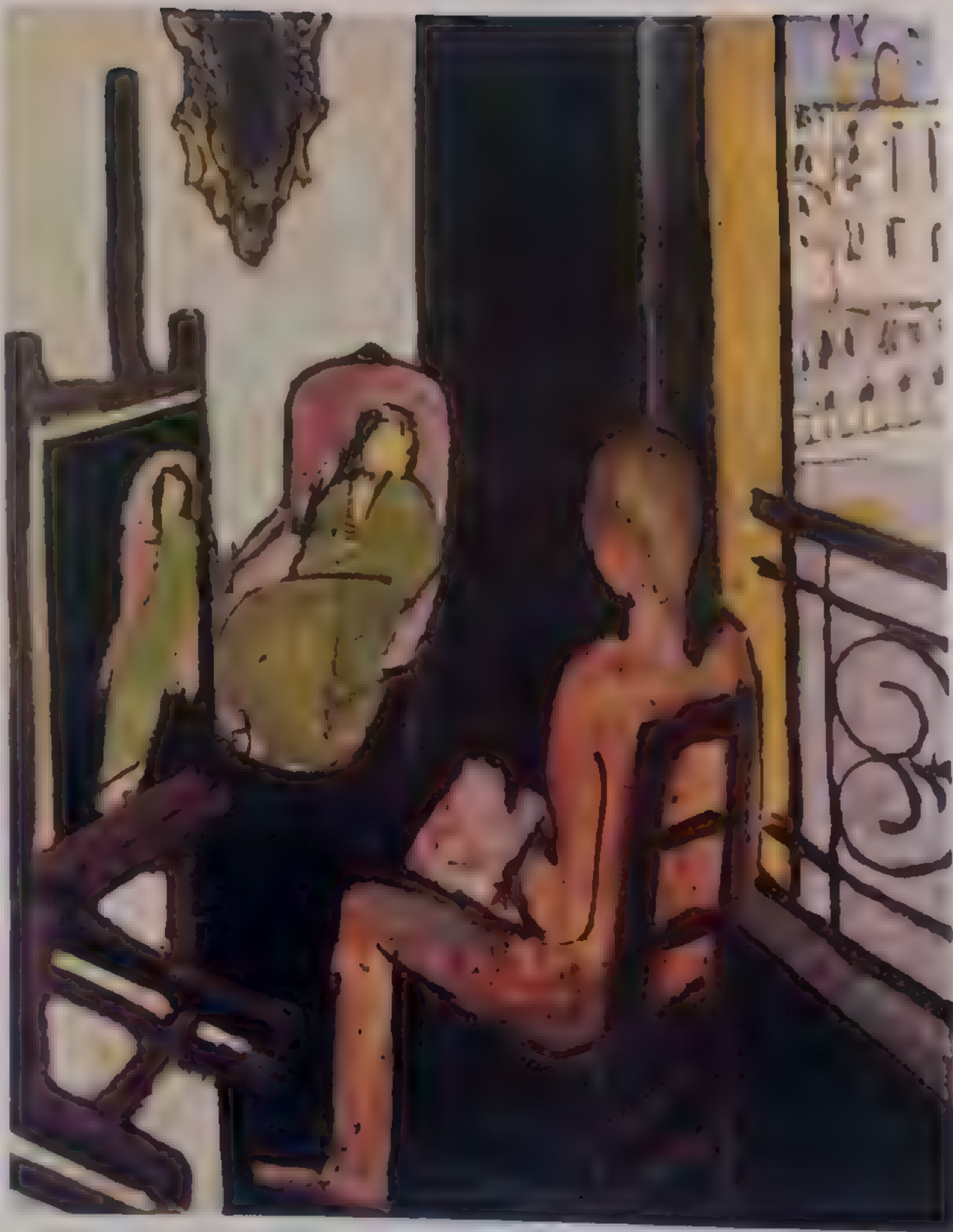
قد يثير هذا العنوان ابتسامات بعض القاد الذين لا يكثرثون للعناصر المتواضعة البسيطة ، رغم أن هذه المواد ما هي بالنتيجة إلا الحقيقة التشكيلية برمتها . ذلك أن مثل هذا النقد يبحث عن الأثارة وهو يطالع تاريخ الفن التشكيلي وموضوعاته ، فيتعامل معه وكأنه مجموعة من الألعاب النارية التي تسبح وتعم على أرضية خاوية إلا من التورات والهزات والتصدعات والانقلابات والتحويلات والافتجاءات الصاعقة والانعطافات الصادمة ، خاصة فيما يخص



مجلسه اول - ۱۳۳۳  
مجلسه دوم - ۱۳۳۳

[illegible][illegible][illegible]

روشمبرگ الحامو - ممبئی



هنري ماتيس، الفنان والموديل، 1917

في هذا العنوان عودة متواصلة الى اللوحة  
ابتداء من عثمها الاطراف . البعيد عن انحراس  
بالاعمال الاجتماعية والسيكولوجية وأولوية  
التاريخ على مادة العمل نفسها . هل هناك من شك  
بأن التاريخ يستحق الشك ، متوثقه المحرف او  
الناقص ، المعدل وأحيانا المزور . ان مؤرخا جادا  
مثل « هيربرت ريد » . والمعروف بذقته العلمية  
يقع في عثرة نسيان فن الصين بكامله في مؤرخه  
المعروف عن تاريخ الفن . ثم يعود ليرخص له  
فصلا كاملا في الطبعة الثانية . معتذرا عن هذا  
النسب

ويحلون للنقاد احبايا ان يقسموا ما لا يقبل  
القسمه من تاريخ الفن في اتجاهات تفصيلية الوفا  
برافه الصاوين ، فالاطباعية مثلا التي لا يمكن  
تجزئة جوهرها الاساسي وهو اللون النزي ،  
نفتت الى : ابطاعية جديدة وما بعد الاطباعية  
ووحشية ورمزية وتركيبية ومجموعة الانبياء ،  
وما لقال فاسهم بعشرون تحت عنوان واحد مثل

منازعات الفنانين . والبحث عن الاثارة التخيلية  
الصاخنة اصبح مقروفا في الكتابة عن الفن في هذه  
الايام وغدا النشاط التشكيلي الابداعي مزاجيا لا  
يحكمه ناظم . ذلك لخضوعه لمحامية ما قيل وما  
يقال دور تصحيح ، وما ورت مزيفا وتم له التداول  
من صفحة الى صفحة . ومن حالة الى حالة .  
ومن بحث الى بحث حتى بحث المادة المحبوبة  
( اي العمل الفني ) استظهر تحكما اصغفت  
وارباكات وشعث الاحكام السليبي مما يحول  
دور بطوع اي سياق اساسي داخل ماره العمل  
بنفسه . ان مدام موبائيرا حوكمته ، دافشي . .  
ومدام رينكامبيه ، دافيد . . لا يملان شهرة  
وانتبه اليوم عن بويجيت باردو . باعتبارهم  
معدو مصحفه بيوتة . وانه اليوم السحفي  
من اجل ان يصبح ناقدنا يقرأ نقدا . عوضا من ان  
يكون محاسنه من خلال التعامل الذؤوب مع  
منه . بعض التشكيلي ، لذلك فهو يتعامل بأدوات  
امك منقولة وخارجة عن اطار هذه الحساسية







اللوحة : ان الكرسي المائل امام اللوحة يملك قرابته التشكيلية مع نظامها التجريدي ، ولكن هذه القرابة عاجزة عن تحقيق الاتصال الكامل وذلك بسبب الوجود المفصول بين : عالم واقعي وعالم فرضي ، عالم شيئي وعالم مورفولوجي ، عالم اللوحة المسطح وعالم الكرسي المحجم ، هذا الزواج المستحيل بين الداخل والخارج ، ربما كان ترجمة معاصرة لما شاهده في المغرب العربي

ب - ظهور تدريجي لضرورة التاثير (اي وضع «الكادر» للوحة) ، - في ايطاليا

- ان تاريخ الفكر يشكل فعالية ديناميكية متحركة ، تتحقق من خلال اشتداد ساعد بعض الافكار وغروب بعضها الآخر بشكل متدرج ومتأن دون قسر او جبرية ، وباستعارتنا لما يجري في جعالة (باليتا) المصور نحصل على صورة مجازية توضح هذا المعنى وبما هو اكثر تحديدا فان الصورة تتناول طريقة وصف الفنان للالوان على الصفيحة ثم طريقة مزجها على حدة ، بحيث انه يحاول الحفاظ على العينات (الام) واضحة المعالم

لا تختلط فيها الانتماءات الحارة والباردة ، ذلك انه في الوقت الذي تفقد فيه الباليتا نظامها وهوية عيناتها (الام) يجب تنظيفها واعادة رصف الالوان من جديد ، لو اصطنعنا هذا النظام بشكل آخر بحيث نستبدل الباليتا بقدر شفاف من الماء ، تسبح فيه بضع نقاط حبر متنوعة الالوان - لرأينا ان الحبر يتفاعل ببطء مع الماء بحيث ان مراكز قطراته تشكل منابيع بث لوني متمايز على عكس دوائر محيطه ، التي تختلط وتتراكب مع محيطات الالوان الاخرى . هذا هو ما يجري في أي شكل نحاول متابعته داخل قدر التجربة الفنية « ستاندال » يؤكد ان للأفكار قوة السفر والحركة ، وهذا يعني ان الفكرة تتحرك على دوائر محيطية غائمة - توقعنا في التناقض اذا ما تسرعنا بالحكم عليها باعتبارها المصدر ، أي نقطة الحبر الام . ففكرة الاطار التي نحن بصدها ليست معدومة الوجود في الرولو الصيني مثلا ولكنها على الاغلب مشكلة من ارضية قماشية مسلحة بقضيبين من خشب البامبو ، والرولو يحفظ ويطوي من خلالها اكثر من ان يملك وظيفة التحديد ، وهكذا نجد انه رغم ان فكرة الاطار

موجودة في حضارات متعددة فان قوة (الام) تبدو لنا متمركزة في التصوير بحيث يستطيع تحديد موقع بدايات المكان « ايطاليا » ، الرمس الهضبة » ، ذلك لان هذا الاطار مرصع وتبعاً بمفهوم اللوحة الأوروبية وتتبع في تلك الفترة حيث سيكون للبار ليوناردو (4٤2 - ١٥١٩) قوة حمل وانتشار هده بسبب اقامته في فرنسا ، وبذلك يتحدد ستاندال حول ما تشكل لدى السفر

من معرفة ان ايطاليا في قده نعمة كانت مسرحاً لمعنى فلسفة لايسر اليونانية ، التي تقيم من الوجود لايسر لوجود العالم ، وتعتبر حده سة - ك المعرفة ، وبحيث ان لعدم لايسر وح وبالتالي قوانينه الدتية لا من حال بقانون الخضوع والقسرية ، فلتعود كراسات ليوناردو (الفنان من عصر الايطالي) والتي تحمل روح عصره نفسه انه كان يطور مبادئ المنظور في القرن



القاعة الكبيرة ، متحف اللوفر، باريس



عبر في فلسفة معمدا على مواطني روما في  
القرن الثاني الميلادي، الذي يمثل مؤلفه  
المعروف عن الخطوط المكتوبة في عام 1770  
والمسلم من هيرتيف

وليوناردو يشترح ويصغر سمعته الميراثي  
وذلك بأن يختار بشكل مطلق رأيه من  
رأيه مرسمة المظلة على فضاء هو الذي  
على الزجاج المظلم الذي يراه وهو جالس على  
كرسي متناظرة في نفسه مع من يراه في المقام  
(تأليف صلا، هذه المرسمة مستطاة من  
مجدد على خط هو الذي يراه وهو جالس على  
كرسي متناظرة في نفسه مع من يراه في المقام  
أو حده على اليسار، ألمانيا على الشمال، مثل  
مرتسمات هيرتيف، الحصول الأمثلة للمخطوط  
كالمسرح في الطريق

هذا مثل الميراثي قد وضعه هيرتيف المظلة  
الأمثلة في هيرتيف، كان له الفضل في حصر  
هذا المظلة في إطار زمني متناظرة، وحظا  
سما هو لائق ومفاتيح مع هي الحدود  
الحدودية للوحة وهو زينا في الداخل هكذا أنت  
ليوناردو حواس اللوحة المؤدية له المقام والمريضة  
بالفعل الأرضية أو الأخرى بصيغة المصور  
والحصول من الأمثلة في هذه الحالة يطابق حدود  
الحدود عموديا وأفقيا بحيث أن هذه المقام  
ستغير في هيرتيف عبر القرون عبر بواقي جان  
هيرتيف، (1470 - 1520) في القرن السادس  
عشر، ومولد، بييت موندريان،  
(1872 - 1948) المرتبطة بالعمارة الحديثة  
(سبيل) في القرن العشرين

وهذا يرى كيف أن عين ليوناردو تشكل  
الحقيقة البصرية للمظهر، وبما أنه يعتبر اللوحة  
بعبارة، مقامة سقطة على العالم المرئي حدودها  
مستطاة مع حدود هذه القاعدة وتركها مرتبط  
بالموقع الخاص للجسمي للمصور، فهذا يعني أنه  
مقابل مع الوجود اسفل نفسه كسكن وليس  
لمحور، والسكن قابل للتأثير، وبذلك أصبح  
للوحة عطا

هذه المقام له المرسمة مستطاة مع موحدة  
« الإبطاليانية » في المقام ونفس الشيء  
أصبح مؤلفا مستطاة في أوروبا خاصة في  
فرنسا ابتداء من القرن السادس عشر حيث  
سبقت الملك فرانسوا الأول (1494 - 1547)  
ملك فرنسا المقام ليوناردو دافنشي الذي استقر  
في فرنسا يعمل في بلاطه منذ 1515 حتى توفي في عام  
1519 مقام للملك لائحة لحكومته عرفانا  
بتشجيعه له، والواقع أن الملك فرانسوا الأول  
يطمح دوما للوحدة الثقافية اللاتينية بين فرنسا  
 وإيطاليا، وقد استمرت تقاليد ليوناردو في  
لتصوير الفرنسي بعد وفاته من خلال مدرسة  
« فونتينيلسو » و« انتوان فاتسو »

(1684-1721)، ثم يعود المصور الفوري  
المباريزي المولنارتي، دافنشي، (1748-1825)  
لينفخ الروح في هذا الاتجاه من خلال ما  
يسمى « الكلاسيكية الحديثة »، محاولا  
أقامة نوع من البعث المستحيل لجنث  
التماثيل الإغريقية

وهكذا نجد أن البيئة الزاهية في القصور  
لعبت دورا أساسيا في نشوء ما يسمى اليوم



هذا هو الميراثي







هنري تولوز لوتريك ، لوحة الرقص . 298x316 سم 1895

« بفن الحامل » وهو الفن التقليدي للوحة الأوروبية ، هذه اللوحة التي لا يمكن تخبيلها منذ عصر النهضة الا مؤطرة ومعلقة على جدار احتفائي . لهذا أفضل تسميتها بـ «الاراقعة» وبذلك تتم القرابة اللغوية مع تسمية : « كالوري » ( ) ، - كانت اللوحات عسر هذه القرون تؤطر بعناية وتعلق ضمن صف متناول افقيا على جدران ردهات ممتدة في القصور ، وبحيث تسمح بسهولة مطالعتها من قبل اللجان الملكية و احيانا بمرور الملك مع حاشيته ويطانته امامها ، وفي كثير من الاحيان كان الاطار يمثل درجة الحفاوة بالتقدم لهذه الطبقة العليا مما كان يستلزم دقة الاختيار وحسن الحفر والتوريق التبجيلي التفضيحي بما يناسب مقام المشاهدين ، وبالطبع فان هذه الحفاوة التشكيلية تزداد اذا كانت اللوحة تمثل رسما شخصيا (بورتريه) لاحد هؤلاء المسؤولين .

وفي عصر « الروكوكو » - خليفة عصر « الباروك » الايطالي - اصبحت الاطارات ذات أهمية قصوى حتى غلبت العناية بها على الاهتمام باللوحة نفسها ، فعولمت كقطعة اثاث بحيث تحمل روح العصر من التحديق والمبالغة في التوريق والتزهير ، وقد كان تنوع المواد يجلب الانتباه اكثر مما تثيره اللوحة نفسها ، لانه اصبحت جزءا من نمطية السلوكات والخطرات البلاطية الارستقراطية التي تتسم بالزخرفة والاستعراض .

ورغم ان دافيد قد اعاد لهذا الاطار رصانته الكلاسيكية فان أهمية وجوده بقيت لا تقبل النقاش في الذوق الفرنسي حتى اليوم ، والدليل المتبث هو ان تقاليد صنع هذه الاطارات وبشتى الطرز ما زال قائما كحرفة لم يصيبها التراجع مع اقوال الاتجاه الذي ادى الى ظهورها .

ان موجة التصنع عادت فاشتدت منذ عام 1900 مع الطراز الوافد من انكلترا والمسمى : « آرنوفو » ، وهو نوع من التهجين النباتي للمنحنيات اليابانية والاسلامية (التي منها ما يعود الى الاصول الراقدية او للعروق اليونانية لغصن العنب) ، لذا فان بعضها يدعى بالآرابيسك بالمعنى المرذول لانه يحمل قصد التصنع والالتفافات المجانية ، بعكس التوريقات التي تدعى داماس ، لانها تشير الى استعارات من الطراز الدمشقي للأقمشة والذي دخل في طراز « غوبلان » .

وقد اصبحت صناعة الاطارات مع الاستمرار جزءا من التقاليد المهنية والحرفية الشعبية (أرتيزانا) والمرتبطة على الاغلب بالحفر على الخشب والموبيليا بشكل عام ، او الشبيهة بحرفة صناعة الآلات الموسيقية خاصة الخشبية منها ، تعرض نماذج هذه الاطارات في الواجهات (كما هو الامر في السانت جرمان وحول المدرسة العليا للفنون في باريس) ، تبدي هذه المعروضات تنوعا عجائبا في الطرز ، فمنها الدائري ومنها البيضوي او المعين ، ومنها الهندي او المصقور او المزهر او المورق ، منها المفصص او المخرم ، المرصع او الملبس ، الى ما لا يمكن تحديده من الصيغ ، وفي كثير من الحالات يتجاوز الاطار



بيت موندريان ، تكوين تجريدي



حتى يؤمر فينفخ والقرن شبه البوق ودايرة راس البوق كعمر من السموات والارض وهو شاخص صميم

في العالم من منظر مرقى

يؤمر فاذا نفخ فيه

صعقون في السموات

ومن منة الارض الامن

شاء الله قالت

عايسة رضي الله عنها

قلت لك يا احبار

سمعت رسولا الله صلى

الله عليه وسلم يقول يا

رب جبريل وميكائيل

واسرافيل اما جبريل

وميكائيل سمعت بهما

في القرآن واما اسرافيل

فما خرجت عن قتال

كعب الاحبار ان ملك

عظيم الشأن له اربعة

اجنحة احداهن به

المشرق والاخرى به



المغرب والثالثة تسير به من النشأ الى الارض والرابع التثم به من عظمة الله تعالى قدما تحت الارض المسماة وراسه

انتهى الى اركان قوائم المشرق وتبين من ينفخ الوح من يومه فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرا امر القلم

ان يكتب في اللوح الى اسرافيل فيكون من عينيه ثم ينتهي الى ميكائيل عليه السلام وله اعوان في جميع العالم

حتى الاركان والمولات ينفخون فيها ارواحها فيها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها



وقد درج اصحاب المجموعات ، الفرنسيون  
على عادة اقتناء مجموعات كاملة من هذه الطرز  
من الاطارات بحيث تصلح لأكبر عدد من  
اللوحات ، ومن هنا نستطيع ان نمسك بعمودات  
الحاجة الملحة لتلك الفوائد المطبوعة والتي توزع  
في نفس المكتبات ، تمثل الوصفات الفياسية  
الذهبية المقترحة كنسبة طول الى عرض اللوحة ،  
وقد تمت قياسات تقليدية منها ما هو مخصص  
للوحات الوجوه ومنها ما هو للمعاطر وقياسات  
اخرى مخصصة للموضوعات التأليفية ، وترتبط  
قياسات « الشاسي » الجاهزة بهذه النواظم  
وصمن وحدة قياس تسمى : Format ، ولن  
اتحدث عن هواية جمع الاطارات القديمة الشائعة  
لانها ليست محالا للبحث .

تبدأ قصة زعزعة بديهية ذلك الوجود الجبري للوحة ضمن حدود الاطار ، مع التعديلات المقترحة التي تمت على المواصفات التقليدية الموروثة للفن الحامل او فن الاروفة ، وهذا لم يتم الا بعد ان اخرج الانطباعيون كرسى ليوناردو من عزلة في الموسم ، فلم يعد الفنان متفرجا قابعا خلف مرصده ، وبولوج الفنان مسرح الضوء اصبحت جزءا من تجربة الضوء الطبيعي في المنظر . في تلك الحالة يبدو خط الافق اقل ثباتا والحامل (السببة) اقل رسوخا وادعانا للثقل الارضية ، وبالتالي فان مادة التصوير بدأت ترتجف محتجة بنوع من القلق الرؤيوي والشك في الثابت . وبالتدريج اخذ الفنان الانطباعي يلاحق كل ما هو متحرك في العالم المرئي : كالانسان والحصان في حالة الرقص والحركة (دون ان ننسى تأثير الفوتوغراف) . كما هو الامر لدى « ادغار ديفا » (1834 - 1917) . واصبح الموضوع المسيطر لدى الانطباعيين هو :

الضوء ، الانعكاس ، والماء ، الدخان ، والقيم . . الخ اي بالاختصار : الحركة في الطبيعة ، حتى ان ديفا يكتب : « لا توجد غاية اشد تعاسة من غابة لا تتحرك اوراقها » .

والحمار

ان استبدال الانطباعيين للسكان بالمتحرك ،  
والعمودي والافقي باللمسة المعقوية للون الصافي  
(المعادل للبنية الذرية للضوء) . كل هذا زعزع  
ضرورة الاطار . رغم انه ظل موجودا كتقليد ،  
بدليل ان متحف الانطباعيين في باريس غني  
بالاطارات السمكية .

فإذا كان جوجان بلوم زملاءه لانهم يطبقون بين ساحة اللوحة وساحة الشبكية الفيزيولوجية للعين ، بمعنى انهم يحددون اللوحة بحدود الساحة البصرية ، فانه رغم اعتراضه هذا يقضح نوعا من الاستمرار اللواعي الذي يحافظ عليه وذلك باعتباره العرضي ان للوحة مركزا ماديا ، وحدودا خارجية ، وبالتالي اطارا لها فان هنري ماتيس (1869 - 1954) الاكثر اتصالا بجوجان سجدده اكثر حدية في تصديه لمعضلة التعميد ،

فالأحمر في تكريمات المراكشية بلنتهم المعبد

ان جهود هاتيس كانت تنصب داخل حدود  
الاطار في اللوحة ، دون محاولة خيثر لدسية حد  
التقليد في فن الصامل ، ولكن اثارته اللوحة لهد  
المشكلة اوجت الى معاصريه مثل « هنري تولوز  
توتريك » ( 1864 - 1901 ) ومن ثم « بونارد  
( 1867 - 1947 ) ان يتحررا على هذا الجهد  
العنيد وذلك بان عرضا عملية عكسية في ماء  
النكوين ، بحيث ان النكوين لا يحصع لقياس  
اللوحة ، بل بالعكس ، وبالتالي فان اختيار حدود  
اللوحة هي العملية النهائية التي تختم النكوين

مع " جورج سوراس " مدير " مركز الدراسات والبحوث " في  
الجامعة اللبنانية . احترم حبيبتي عن رحمة  
الابن حبيب بناتحاد محقق اطار النوبة

كان سورا يصور تيمات المنظر على الاطار نفسه ، او على الاقل يعالجه بالالوان المضيق المناسبة للوحة وذلك باخضاع لون الاطار وملامحه ون المسيطر في اللوحة ولاسلوبها الاهتزازي رغم ابتسامات النقاد وكتاباتهم الحارحة لموقف سورا . . فهو لم يكن الا النتيجة المنطقية لكل ما تقدم من رجعات متدحرجة لدى الاضطاعيين تحريك الاطار . واجتثاث فكرة قدسية المسبب الذهبية المسبقة الصمم . ومن ثم احلال التكوين المفتوح محل التكوين المغلق بهذه المسب . وبذلك قد تم على يد « سورا » اطلاق طارد كبير من حرية المحسوسة داخل هذا الاطار الضيق مع ذلك فان اصحاب المعارض والمجموعات الفنية يصرون على حبس اللوحات في اطار انهم . ما فيها لوحات سورا ..



## د - مفهوم الاطار في الفن الاسلامي والعربي .

ان حدود اللوحة (كمفهوم تشكيلي) ما هي الا مادة الاطار نفسها لأن الاثنين في النتيجة يشكلان حدودا للمرئي او للمادي بشكل عام ، وبالتالي فان الاطار سواء أوجد ام لم يوجد ما هو الا نوع من الضرورة التي تمليها طريقة التعبير ، فاللوحات التي تتحرك العناصر فيها الى الامام والخلف جذبا ونبذا تحتاج الى تحديد . في حين ان اللوحات التي تبدى اشكالها حركة مسطحة ثنائية الابعاد تحتاج الى رؤية مفتوحة الى خارج اللوحة .. فبندول الساعة يحاول دوما الخروج عن الحدود الجانبية ، في حين انه اذا راقبناه جانبيا بحيث تصبح حركته باتجاهنا الى الامام وإلى الخلف ، نجد انه يتحرك في حيز خرج بحاجة الى التحديد .

**جوزيف البير (1888 - 1975)** يصور على الاغلب ثلاثة او اربعة اطر مربعة (تملك نفس المركز) متتابعة في القياس واللون ، هذا النمط من الاعمال ما هو الا رمزا مكتفا لضرورة الاطار لانه يقودنا الى الداخل وإلى الخارج ضمن هروب ثلاثي الابعاد ، في حين ان تلميذه فيكتور فاساريللي (الهنغاري 1908-) لا يبدي اي حاجة للاطار في اعماله المسطحة (وليس الثلاثية الابعاد) لانها تنحى منحى الانتشار والتعدد الموازي للوحة ، بحيث تدع للمشاهد حق استمرار حركتها على الجدار .

كثيرا ما يقع الفن الاسلامي قريسة للحكم على بنائه من خلال الموازين الأوروبية فيتهم بالتكرار ، ويرجع سوء الفهم الى عزل سطوحه (وتأطيرها) عن بقية العناصر البصرية والقائمة على الاختلاف في الكثافة والملمس والغزارة والشدة ، وعلى الفروقات المنغمة للمواد ، وعلى التنوعات الايقاعية لديناميكية « التامبو » المرتبطة بالتعبير الموسيقي ، فالمقرنص مثلا ، المعشعش بخلاياه في زاوية المحراب لا يمكن عزله عن مفاتيح القوس التي تعلوه ، وحين ندرس العمارة الاسلامية عارية نقع في تعسف اذا اتنا نلغي دور العناصر التي تشكل حيوية هذه العمارة كالسجاد والثريات ، وهكذا نصل الى ما نحسه خطأ بأنه تكرار ورتابة ..

يتحدث علماء « الغستالت » الالمان (مثل كوهلر) عن « مركز نفسي » للوحة قريب من « المركز الهندسي » ، بحيث يقع قليلا الى اليسار والاسفل ، ويبدو هذا التحليل متطابقا مع الحاجة المنطقية ، ذلك ان الفنان في غمرة انجاز لوحته يتراجع بفرشاته عن المركز الهندسي ليتقدم بحركة غريزية باتجاه اليمين الاعلى . ولكن هل هذا الوضع يخص فقط من يكتبون من الشمال الى اليمين كالالمان والاوروبيين بشكل عام ، وهل يصدق على الذين يخالفونهم في اتجاه الكتابة ، كالعرب مثلا ؟ لا شك ان للخبرة المتواضعة والمتوارثة فيما يتعلق بالاتجاه الكتابي دورا هاما في تحديد انصراف المركز النفسي المذكور عن الهندسي ، سيعطينا البحث الجرافيكي المتعلق بفنون الخط العربي الاجابة الواثقة ، خاصة حينما يسعى الفنان للوصول الى تجريد هذا الاتجاه من قوته باتجاه اليسار ، وذلك بمحاولة عكس العبارة او قلبها او تبادلها (حسب التعبير

الجبري) . كل ذلك من اجل ما سميناه سابقا التحكم بالقوى البصرية ، وذلك حسب نظام التوازن والتناظر .

ان لوك بنوا (في مؤلفه الهام عن التصوير) يجد ان اللوحة الأوروبية تملك قياسا نسبيا يقع بين قياس المينياتور الاسلامي (المنمنمة) وقياس الفرسك الروماني ، ذلك لان المنمنمة ترتبط بالكتاب وبالتالي فهي اصغر من اللوحة الأوروبية .

ستفقدنا في هذا المجال مرة ثانية « فلسفة الغستالت » التي ترفض ان يفصل ميادين الادراك عن بعضها ، فنجدها تفصل باعتماد المعلومات التي ترد الى العين وفق ثنائية بسيطة : هي الشكل والارضية (معتمدين على اصول من الفلسفة المانوية) . وهذا ينطبق تماما على ما يفعله الواسطي حيث ينتزع الشكل من الارضية ويحرر الارضية من الشكل ، وضمن هذا الحواز الحي يبدو الاطار وكأنه غريب عن لزومات التهوية والتغيب المحيطي للشكل . لعبة الواسطي على بساطتها تثبت هذا التداخل الثنائي بين الشكل والارضية ، والتفسير الغستالتي يبدو لي اشد التصاقا بمادة العمل الفني من تفسير « لويس ماسينيون » الذي يربط هذه الاشكال « بمسرح الظل الصيني » ، كذلك فان النظرية « الغستالتي » للشكل والارضية تناسب التعبير الثنائي الابعاد الذي يعتمد عليه الفن الاسلامي بشكل عام ، ولعبة الواسطي ستبدو اكثر رياضية في الرقش التجريدي بحيث تعتمد على التبادل الجبري . بعد ثلاثة قرون من الواسطي وفي عصر ليوناردو دافنشي كانت المنمنمات الاسلامية في ذروة ازدهارها وكمالها التقني ، بما في ذلك طريقة التعامل مع الاطار او الحدود بشكل عام التي تحد الموضوع ، فقد درج الفنان في تلك الفترة على ترك هامش فارغ ، او مصور بدرجة ثانية من الاهمية منفذ بالوان الالهة او التذهيبات المتجانسة ، ان مشكلة الاطار في تلك الحالة تصبح مشكلة النفاذ الى هذا الهامش ، ففي حالة « بهزاد » (القرن السادس عشر) نجد ان الموضوع بكامله يكون على الاغلب مروضاً داخل حدود الصفحة ، واذ بفارس اوسيف بشجرة او طير يخرقان نظام الصفحة ليداهما الهامش ويستقران فيه ، مثل هذه الاستثناءات المتقشفة - والنادرة الحدوث - كافية لان تشكك في سكونية الاطار وقدريته وتجذره ضمن حدوده الهندسية .

في الفن الاسلامي لا يوجد معنى للثبات وللديمومة السكونية ، فاذا كان يعاني من خوف ما حسب تشخيصات النقاد فهو خوف من التعيين المكاني والزمني ، لانه يشكل بحثا دؤوبا عن مطلقات هذه التعيينات ، وهذا الموقف ينبع في الاساس من المعارضة الواعية والعفوية لمنطق : المرئي ، والممثل ، التزوير المألوف للمرئي والمسمى بالواقعية ، فاذا كان اللاتعيين المكاني مرتبطا بمشكلة الاطار او الهامش ، فان اللاتعيين الزمني مرتبط بالابدية كحالة فلسفية ، والمناقضة للمفهوم اللحظي في المنظر الانطباعي ، فقسي منمنمات الواسطي وبهزاد وغيرهما لا توجد تعيينات للفصول والساعات بقدر ما تجري



بهزاد ، 1493 .

الاحداث من خلال « الديمومة » حسب المفهوم البرغسوني ، وبالتالي فهناك بحث عن « الزمن النسبي او النفسي » ، اذ انه كثيرا ما نجد في المينياتور سماء ليلية وسهولا تتلالا وكأنها في وضوح النهار ذلك ان اللون وقيمه قائمان على نظام التبادل والتضاد والتكامل دون رقابة مقياس الزمن الصناعي الذي تدعوه بالساعة . انه اقتصار على الزمن الخاضع لتيار الديمومة والذي لا يطابق ابدا الزمن الوقائعي لانه نوع من الانتشار الزمني المطلق والموازي للانتشار المكاني ، تمثله اضافة ليلة الى الف ليلة ، وتمثله الايقاعات الاحادية والثلاثية التي لا تلف في قنوات « العود الابدي » بقدر ما تسعى للتعدد والانبساط في الاتجاه الافقي كالف ليلة وليلة متضاعفة حتى اللانهاية .

ان عودة بسيطة الى اللوحات التي انجزها مونية لواجهة كنيسة « روان » تبدي التناقض بين المفهومين ، ذلك ان مونية توخى من المجموعة هذه : الاصطياد المتتابع لهويات اللحظات الضوئية التي تمر على واجهة الكنيسة ، لذا فقد عمد الى رصد الزمن اللحظي اللوني لتسلسل ساعات النهار من الفجر وحتى المغيب ، معتمدا على تأكيد « شيفرول » « بأن لكل لحظة في النهار لونا مسيطرا » وهذا يعني ان مونية يبحث عن الزمن الوقائعي المناقض للزمن الممتد الذي يبحث عنه الفن الاسلامي .

واذا استطاع الانطباعيون ان يقيموا جسرا واذا كان لا بد ان نراه بعين ليوناردو دافنشي (وكما يفضل بعض النقاد المتغربين) فهو لوحة تتبع بالقدرة على الانتشار في شتى الاتجاهات ، ولا تملك اي مركز ولا اية حدود او اطار .



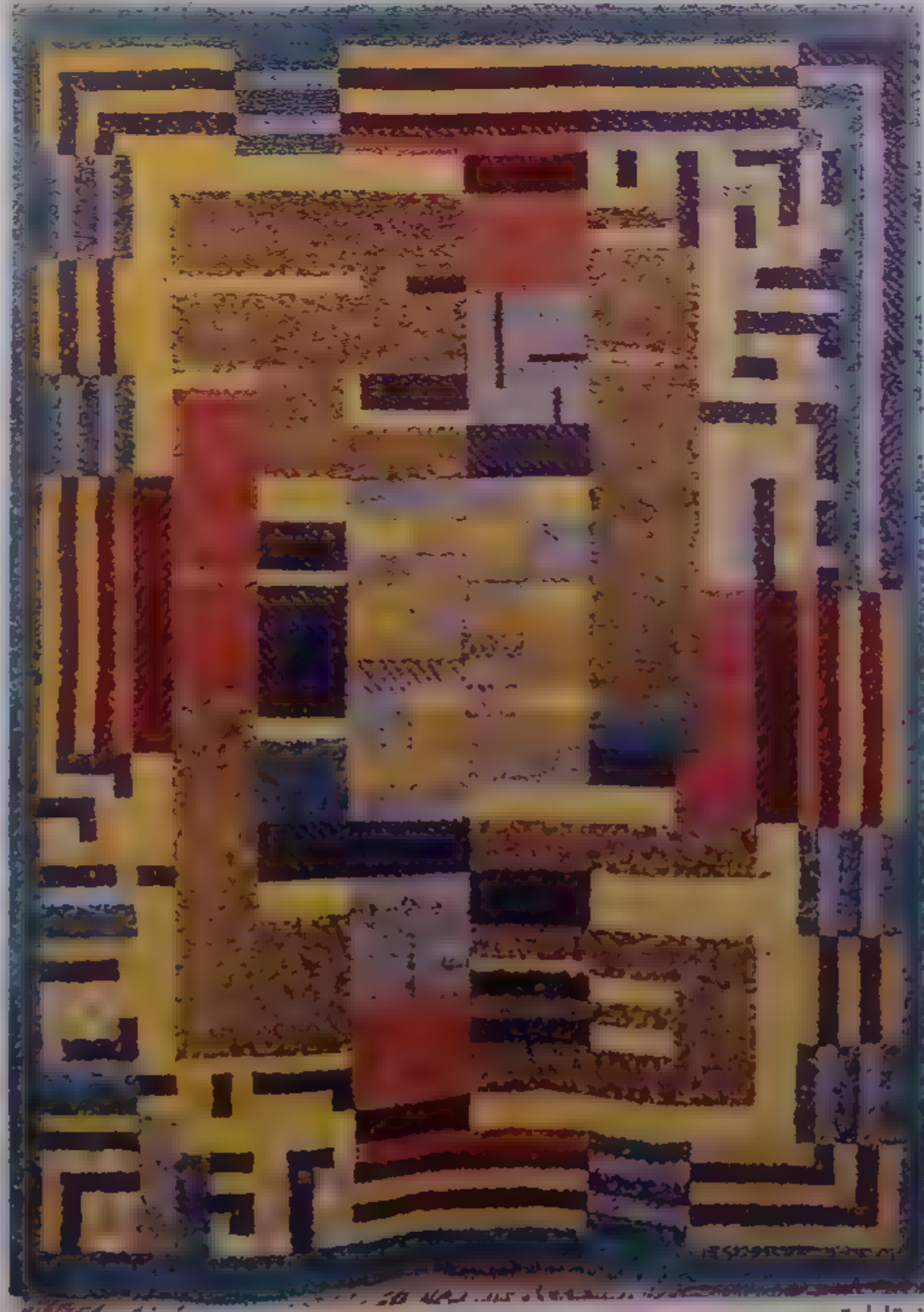
# الضرورة الدراسية الأساسية

من كروببوس. كان كروببوس معتقدا بانعدام الفوارق بين الفنان والحرفي، وهذا الاعتقاد انسحب على العلائق بين الاساتذة والطلبة، جاعلا من حدود عمل كل منهما امرا ملغيا فالعمل الجماعي فرض كل صنوف حرية الاداء وبالشكل الذي جعل مهمة التدريس انجاز موضوعات الاختبار ضمن اطار جهد مشترك. تناول الباوهاوس ايضا العلاقة مع الصناعة وخطوط الانتاج، فالكثير من المفردات التي دخلت الحياة اليومية، كالكتب، الكرافيك، الاعلان، التصميم، الاثاث، ما هي الا اشتقاق ينتمي الى ما خطته الباوهاوس ودفع به الى عالم الصناعة.

هناك من يقول بان الباوهاوس شيد نموذجا مثاليا معاصرا لوحدة (شريحة) اجتماعية ديمقراطية - تذكرنا بجمهورية افلاطون او بمدينة القديس اوغسطين الطوباوية - الا ان خللها يكمن في كونها نموذجا للنخبة، تركيبة اجتماعية مختارة متطورة ومتفتحة، منتقاة من كيان فوقى اكثر مما هي متنامية صعودا من البنية التحتية. وبعبارة ادق فانها كانت تمثل نموذجا اجتماعيا رفيعا ودقيقا وسط عالم مهترز تمزقه الصراعات المجهولة النتائج. وجدان



ماريان برانت



بنيتا اوتي

مدرسة فنية تصميمية اسسها والتر كروببوس بعد الحرب العالمية الاولى في فايمار بالمانيا، محاولا باجتهد الجمع ما بين الفنانين والحرفيين والمصممين فيها، متطلعا الى التوصل الى العلاقات الحقيقية بين الشكل.. والوظيفة.. المواد وخطوط الانتاج.

مجمع الباوهاوس نفسه كان من تصميم كروببوس - الذي يعد واحدا من شوامخ المعماريين في هذا القرن - وقد ضم ورشا ومراسم اضافة الى مقرات السكن. وهو يعبر بشكل نموذجي عن افكار كروببوس المثالية في التوفيق والتوحيد بين الفن والحياة.

استقدم كروببوس الى الباوهاوس افضل العقول الاوربية حينذاك لتحقيق منهاجه وتأمين مقتضياته، كان في مقدمتهم ايتن فايننكر، ماركس، ومير الذين كانوا من مشاركيه الاوائل. وتبعهم بول كلي، كاندنسكي، موهلي - ناجيا، البيرن، وبروير.

كانت الدراسة في الباوهاوس لمدة ثلاث سنوات ونصف بعد عبور المرحلة التمهيدية التي تستغرق فصلا واحدا (والذي نحن بصدد). وعلى الرغم من اهمية تأثير كروببوس على الباوهاوس الا انه لم يكن هو الباوهاوس بكليته. كما ان الباوهاوس لم يشكل الا بعضا



# في الباهاهوس



غونتا شتولز



مارسيل بروير

الحديث معهما عن الباهاهوس وكان كروبيوس في بداية تأسيسه له في مدينة فايمار قالت ألما لزوجها: «ان كنت ترغب في ان توفق في افكارك عن الباهاهوس عليك ان تستقطب ايتن»  
زارني كروبيوس فيما بعد في فيينا ليطلع على رسومي التجريدية واعمال تلامذتي. وعندما غادرني قال:

«أنا لا افهم رسومك ولا أعمال تلامذتك، بيد انك اذا رغبت في القدوم الى فايمار فسأكون مسرورا».

في فايمار كنت مأخوذاً بشكل خاص بغرف الدراسة الفاخرة وورش العمل علاوة على حقيقة كون (الباهاهوس) لا يزال فارغاً، مما يمكن من اقامة اي كيان جديد دون اللجوء الى هدم اساسي قبلاً. وكان كروبيوس قد عين اثنين من الاساتذة هما جيرهارد ماركس وليونيل فايننغر اللذين وصلاً قبلي.

حتى ذلك الحين، كان ماهو معروف عن اهداف وطرق تدريس الباهاهوس قليلاً اذ ان النص الوحيد المعلن كان منشور كروبيوس الذي يرد فيه:

«الهدف الاساسي لكافة الفنون التشكيلية هو البناء... على المعمارين، والنحاتين والرسامين جميعاً العودة الى الحرفة، اذ ليس هناك فارق اساسي بين الفنان والحرفي، فالفنان ما هو الا صيرورة مكثفة للحرفي، ان معرفة اسس الحرفة وركائزها امور لا يستغنى عنها بالنسبة للفنان، انها مصدر رئيسي لانتاجيته الخلاقة»

ولما كان الهدف الاساسي لجهودي في تدريس الفن دوماً هو تطوير الملكة الابداعية الذاتية، فقد تبعتني اربعة عشر من تلامذتي من فيينا الى فايمار مشكلين نواة اول دورة دراسية في الباهاهوس.

تقدم الطلبة من كافة ارجاء البلاد، شباباً وشيوخاً من ذوي الخلفيات الثقافية المتباينة، بطلبات التسجيل في الفصل الشتوي لعام 1919-1920. كان غالبيتهم قد درس او تلقى

في البداية درست الفن في اكااديمية في جنيف عام 1910، غير انها كبقية الاكاديميات في ذلك الحين كانت تمارس اساليب التدريس المتبعة في القرون الوسطى. يقوم الاساتذة بشرح ما يقومون به انفسهم لتلاميذهم ثم يحاول التلاميذ تقليدهم، فمن يتقن محاكاة الاساتذ يعد التلميذ المتقدم. لم تقم اية اكااديمية فنية آنئذ بالعرض الموضوعي لوسائل التعبير التشكيلية واللونية الاساسية ومشاكل الخلق الفني كما لم تحاول تشجيع الطلبة وحثهم لاستغوار شخصياتهم وميزاتهما الاصلية باستثناء أدولف هولزل في اكااديمية شتوتكارت، الذي بدأ بتدريس اساليب التشكيل والتكوين وأسس اللون بصورة منظمة. عندما بلغني ذلك ذهبت الى شتوتكارت عام 1913 لحضور محاضرات هولزل الذي وجدته استاذاً مدهشاً محفزاً متفتح الذهن حيث جمعت حوله مجموعة من الطلبة الشباب النشطين كان من ضمنهم اوسكار شلمروولي باومايستر وايدا كير كوفيوس. كان بإمكانني مناقشة التكعيبية والمستقبلية مع هؤلاء. وسرعان ما بدأت التدريس بالاضافة الى عملي الابداعي.

باقترح من احد تلامذتي انتقلت من شتوتكارت الى فيينا في عام 1916 لتأسيس مدرسة للفن ولتطوير طريقي للتدريس. من بين تلك الطرق والمسائل دراسة المواضيع التركيبية والاشكال الذاتية، كما ان دراسة اقطاب التضاد وتمارين الطلاب على الاسترخاء وتصعيد درجة التركيز برهنت جميعاً على نجاحها. لقد ادركت بان التلقائية الابداعية هي واحدة من اهم مشاكل التربية الفنية والتثقيف الفني وقد عملت انا نفسي في رسوم التجريد الهندسي آنئذ.

في ربيع عام 1919، بعد نهاية الحرب العالمية الاولى، دعنتي ألما ماهر كروبيوس التي كانت من المعجبات بفني ونظرياتي التدريسية - لقضاء عطلة نهاية الاسبوع في سمرنك حيث قدمتنى هناك لزوجها والتر كروبيوس. عند



تعليمه في المدارس الفنية والحرفية الاعتيادية والاكاديميات الفنية. وقد اظهرت نماذج اعمالهم المرفقة بطلبات الانتماء القليل جدا من الخصائص المتفردة او المتميزة، مما جعل تقييم مواهبهم واهليتهم وشخصياتهم امرا متعذرا. لذا فقد اقترحت على كروبيوس قبول اي متقدم يبدي ميلا او نزوعا فنيا قبولاً مبدئياً مؤقتاً، ولفصل واحد. الدورة الاساسية - هذا هو الاسم الذي اطلقناه على هذا الفصل وهكذا فان تعبير الكلمة في اصلها الالماني فوركورس لا يدل على منهج تعليمي خاص، كما انه لا يؤثر اسلوباً تدريسياً نادراً غير اعتيادي. لقد توليت توجيه هذه الدورة التي تناولت ثلاث مهام محددة هي:

- التحقق من القدرة الابداعية الخلاقة عند الطالب.

- الاخذ بيد الطالب في انتقائه للحرفة.

- تعليم الطالب وسائل ومسالك الابداع (الخلق) الاساسية المشتركة بالضرورة لمستقبله كفنان.

بعد اجتيازه الدورة الاساسية بنجاح، يتعين على الطالب تعلم احدى الحرف في ورشة الباوهاوس، وفي ذات الوقت يتلقى مبادئ التدريب على التصميم توطئة لمستلزمات مستقبله العملي المتداخل مع مجال الصناعة والافادة منه.

عند التخطيط لهذه الدورة اردت لها ان تكون دراسة عملية مكثفة لسنة اشهر. غير ان عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي في فترة ما بعد الحرب الاولى فرض تأثيره السلبي الحتمي على العمل وتنفيذ ذلك المخطط. كان العديد من الطلبة معدمين يتشبثون رغم عوزهم بالتطلع لمستقبل ضبابي غير مؤكد. والسعة الموفرة في

الرسم لم تستكمل فائدتها لغياب التدفئة عنها، وهذا ما جعلني ادرس بمعدل حصة صباحية واحدة اسبوعياً وفي ما تبقى من الوقت كان الطلاب يعملون لوحدهم متناولين مواضيعهم الفردية والمشكلات الفنية المنبثقة عنها، حيث كانوا يؤكدون ذلك دون اشراف مباشر في الاماكن المخصصة لسكنائهم في الباوهاوس. ان اسلوب الاعتماد على النفس، هذا انطوى على ناحية بالغة الاهمية - هي الكشف الذاتي. فالنمو الداخلي الفردي للطلاب لا يتحقق عندما يحشى حشوا بالمعلومات والمعرفة الخارجية، دون ان يتوفر له الوقت للتأمل في النفس وتفحص الذات.

كان توجيهي في التدريس مرتكزاً على حث الطالب اثناء اكتسابه وسائل التعبير الفنية واساليبها على الركون الى مواهبه الفردية والتجائه اليها، وبالتالي تطوير الجوانب الابداعية وتنميته لجعل العمل الاصيل الخلاق ممكناً. ان تعرف كل طالب على نفسه من خلال البحث عن الذات التي تستبطنه، وتعرفه على مفردات عمله الشخصي المبتكر، والذي تقتضيه الاصاله، يجعل ثقته بنفسه تترسخ تدريجياً، اذ يصبح اعمق وثوقاً بها، منسجماً معها وبالتالي اكثر وعياً لكيونيتها، مما يؤهله لانتقاء مهنته - ما لم يعمل العناد والطموح على الاضرار بحساسياته الفنية المتيقظة واحباطها.

تيسرت عملية اختيار المهنة وسهلت الى حد بعيد بعد اجراء اختبارات وتمارين الاشكال والمواد، اذ سرعان ما وجد الطالب المادة التي تروق له وتجده هوى في نفسه كما تثير وتحفز نشاطه واداءه الابداعي سواء اكانت خشباً، معدناً، زجاجاً، قماشاً، حجراً او طيناً. مما لا شك فيه، ان الانجازات الابداعية

تتطلب العديد من القابليات والطاقات. ان تلقي الافكار الجديدة او غير المطروقة يستلزم التفاني والاستعداد والصفاء الذهني، التجذبات الذاتية والثقة بالنفس، ولاجل التعرف على الافكار المتألفة الخلاقة وادراكها من خلال وسائل التعبير الفنية يتوجب تناول القوى والمؤثرات المتعلقة بالجانب المادي الطبيعي الجانب الحسي، الجانب الروحاني والحاسن الفكري واسقاطاتها المختلفة. لقد كان هذا التبصر بالاشياء المؤشر الذي حدد الهدى والصيغ المنهجية لتدريسي

في الباوهاوس، عملت على بناء الفرد بكمية ككائن مبدع. هذا النهج كثيراً ما كنت اعبر عنه مدافعاً وانتصر له مؤيداً بحماس في اجتماع مجلس الاساتذة سعياً لتكريسه

ان الاحداث الرهيبة للحرب العلمية الاولى وما خلقتها من خسائر مفعجة والاراسه المتفحصة الدقيقة لكتاب شبنكر - نخطاه الغرب - من الجهة الاخرى، جعلتني ادرك تمام باننا بلغنا نقطة حاسمة في حضارتنا العالمية - التكنولوجية. لذا فان الالتزام بشعارات مثل العودة الى الحرفة او الفن والتكنولوجيا، يدا بيد لم يكن بالنسبة لي امراً كافياً. كنت قد درست الفلسفة الشرقية ونقبت في اصول الديانة المزدية واليوغا الهندية، وقارنت ذلك كله مع بدايات المسيحية. هذا الاستقرار للتيارات الفكرية والانسانية المتنوعة اوصلني الى صناعة محددة، مفادها وجوب قياسها باحداث توازن متقابل ما بين بحوثنا العلمية المبنية على التفكير التقني البحث والمتجهة برانياً، وبين الفكر والمراس المستتبطين من الدواخل والمتجهين جوانياً. كنت ابحت بحثاً دؤوباً عن شيء ما، لذاتي ولعملي، بامكانه ان يكون موحياً او





اساسا لنمط جديد للحياة.

ثمة توافق متزامن حدث بيني وبين وافد جديد وصل بعدي الى الباهواوس هوجورج موش. كان موش قد توصل الى نتائج وقناعات مماثلة في تفكيره عقب تجاربه المريرة في الحرب وهذا التوافق في القناعات ولد حالة من المشاركة المصادقية الحميمة فيما بيننا. مسألة اخرى تستحق التوقف عندها تتعلق بحتمية وقوعي اثناء بحثي المحسوم وتطبيقات الاختبارية في اخطاء ومطبات يتعذر اجتنابها سيما وانني شخصيا كنت افقد الاستاذ القدير المتمكن من الاخذ بيدي وارشادي ابان تلك الحقبة البالغة الاضطراب والتفجر.

وعندما استعرض كيفية توصلي الى ايضاح افكاري عن التثقيف الفني في الباهواوس وتبويب تلك الافكار، اجدني مجيبا على هذا التساؤل باستعراض المنابع والصيغ التي تلمست طريقي من خلالها تواصلاً مع المعطيات المتجددة التي كثيرا ما اغنت تلك الصيغ. ففي بداية كل حصة تدريسية كنت اعطي الطلبة تمارين في الاسترخاء.. التنفس.. والتركيز لتوليد حالة من الاستعداد المادي والروحي الذي يساعد على تحقيق العمل المكثف ويفضي اليه. ان ترويض وتدريب الجسم لجعله اداة الروح التعبيرية، مسألة جوهرية بالنسبة للفنان الخلاق. اذ كيف ليده التعبير عن خطا او شعور معين ان كانت اليد او الذراع متوترة متشنجة مفتعلة الحركة؟

يجب ان يروض الاصبع، واليد، والذراع، والجسم بكامله على الاسترخاء والتحسس والتقوية (بمعنى التمتين). وحتى تنفس الطالب يخضع لهذه الاشتراطات اذ ينبغي ان يفحص وينشط. ثم يأتي دور النصيح بشأن التنظيم

الغذائي والارشادات الصحية (والنصح هنا ليس مراداً للتلقين الوعظي بل هو جزء من منهج التوجيه الهادف في ذروته تحقيق الاهلية المطلوبة)

اثمرت هذه الخطوات التمهيدية مناخا صفيما متسما بالنشاط والتفاعل اليقظ، المنسجم وهكذا اصبح بمقدوري الشروع بالعمل بدءا بالمواضيع والتمارين المتعلقة بالوسائل الفنية التعبيرية. فالاشكال والالوان تدرس وتناقش وتقدم بمختلف حالاتها ومتغيراتها ومتضاداتها المتطرفة.. يمكن عرض هذه المتضادات كفرضيات فكرية متضادة: كبير - صغير، طويل - قصير، واسع ضيق سميك - طري، ناعم - خشن - شفاف - معتم، مستقر - متأرجح. كذلك تشمل سبعة اضداد لونية والاتجاهات الاربعة في الفضاء. كان على الطالب تقديم هذه المتضادات المتعددة منفصلة حيناً، ومؤلفة حيناً آخر، وبكيفية تسمح لحواسنا ادراكها بشكل مقنع من خلال مشاهدتها.. ملاحظتها.. التحسس بها. كنت استحضر شارحاً ثلاثة مقتربات الى الشكل واللون، نوعا وكما والتي يمكن ملاحظتها حسياً، ادراكها فكرياً، والتحسس بها عاطفياً.

المؤثرات الفنية كلها مبنية على خلق التضاد او التقابل. وكانت احدى النقاط الرئيسية التي ركزت عليها هي عرض تلك المتضادات وتقديمها بصورة صحيحة بهدف تحقيق تأثيرات معينة. ففي فايما را ثبتت التمارين المجربة فعاليتها. لم تقتصر الدراسات على سمات التضاد فيها:

صقيل - خشن، صلب - طري، خفيف - ثقيل من الناحية البصرية، بل تم استكشافها وسيرها برؤوس الاصابع، وبذا تنامت حاسة اللمس ونضجت.



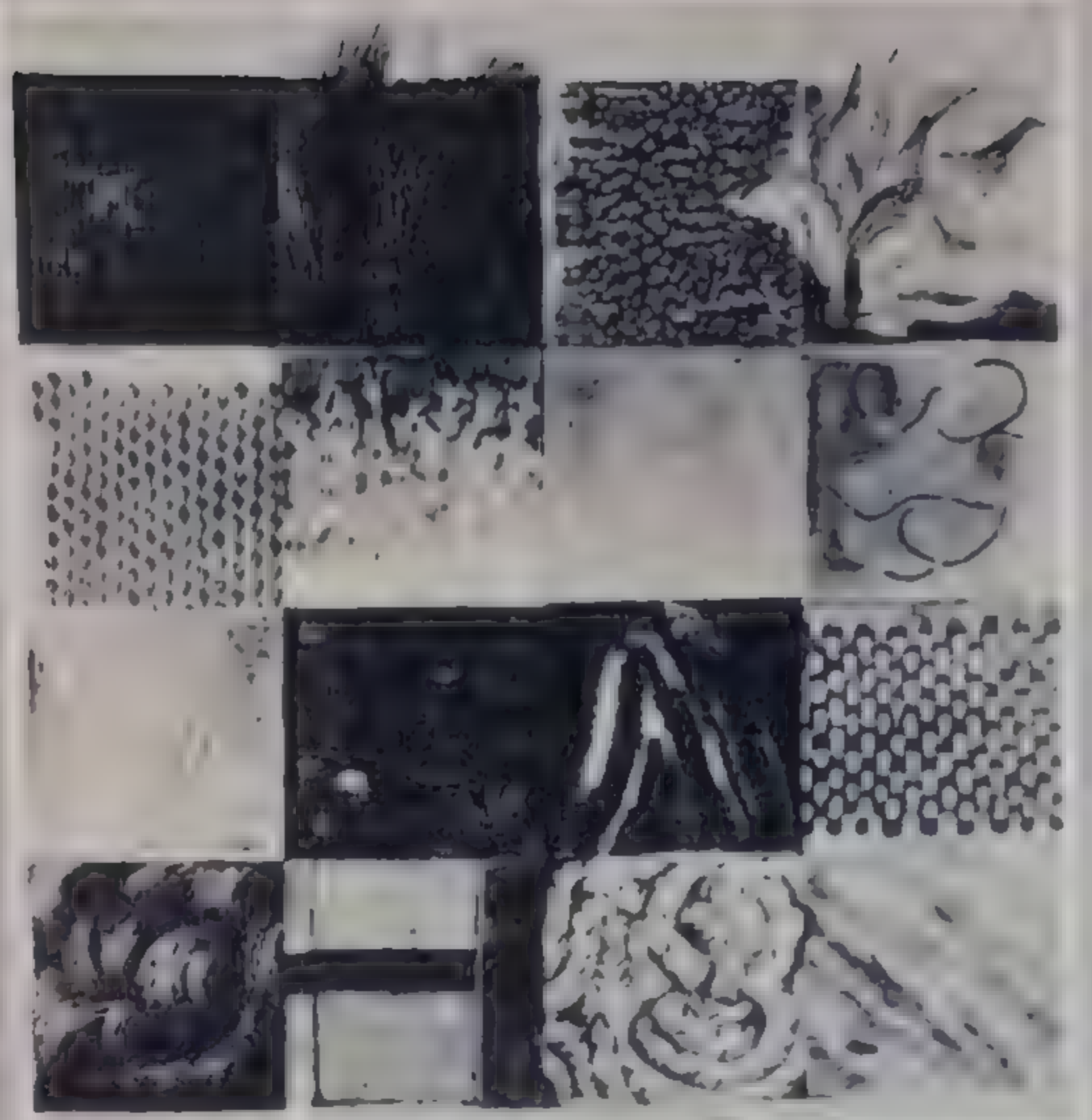
قمنا بتنظيم المواد المتعددة في صفوف لونية. وبعد بضع ساعات من التدريب والممارسة تحسنت حاسة اللمس بصورة مذهلة. كما قمنا بتشكيل تراكيب من النسوج لمواد طبيعية متضادة (شكل 1-2)، حيث تم استنباط اشكال رائعة ذات وقع غريب وجديد في تأثيره. وفي اثناء ممارسة ومعالجة هذه المواضيع تولد لدى الطلبة حماس ابداعي حقيقي متقد. ولتعميق هذه الممارسة والتمكن منها كان على الطلبة ان يفكروا ملياً، يتلمسوا ويرسموا هذه النسوج مرارا الى ان يتوصلوا لمعرفة عن ظهر قلب، كيما يصبح بمقدورهم اعادة تكوينها غيباً بالاستدلال عليها من ادراكهم الحسي الداخلي، دون الاستعانة بالنموذج الطبيعي ومحاكاته (شكل 3-4). ان دراسة بهذه الطبيعة تعتمد الملاحظة الدقيقة والتجربة لا بد لها ان تتكامل لتشيع المواضيع بالارتكاز على الادراك الحسي، والادراك الداخلي، حيث تتعمق المعرفة الشعورية (المرتبطة بدقة الاحاسيس) وتهيمن عليها كما تصعد درجة الحساسية وبالنهاية تزود الفنان بخزين من الاشكال النابعة من الداخل.

ان تجربة وممارسة هذه الاشكال التي تكشف عن نفسها امامنا فقط عندما نتفهم سماتها الاساسية ونعرفها تمام المعرفة. تفتح أفقا واسعا في المدى التجريبي لعملنا الذي يستكمل مشكلا الوعي (شكل 5-6). هذه الحالة التأملية لا تنتج فقط تكوينات تجريبية طبيعية كما في شكل (9) بل تقترن ايضا باحلال اشكال خلاقية نقية لا علاقة لها بالمواضيع الطبيعية المستقاة منها ونماذجها المشاهدة كما في شكل (10).

فكلما كان العالم الداخلي للفنان اكثر غنى في







مثل 81:9:3:1. من هنا جاء وجوب دراسة المقطع الذهبي ونسب المثلث للتجانس (مثلث الهارموني). فالعمل بموجب النسب لا يعرب عنه بالخطوط فقط بل يمكن ان يترجم او يتضاد بواسطة السطوح، المربعات، المثلثات، السطوح الدائرية والحجوم

سرعان ما يتعلم الطالب بأن المتضادات المناسبة قادرة على أحداث تأثيرات قد لا تتجاوب في محصلتها مع حقيقة تلك الأرقام، أي أنها تنحو منحى رمزياً لا تطابقياً. فالمسافة تظهر أطول مما هي عليه فعلاً بمغايرتها مع شكل مقيد مثلاً. هذه المغايرات المترامنة في النسب تعد مهمة جداً، كما أن هذه التأثيرات لا يصبح قياسها بالأرقام المجردة بل بالحكم عليها بواسطة الإدراك الحسي، والتأثيرات المترامنة تعطي نسباً للحياة الفاضلة التي يبحث عنها الفنان ويستخدمها في عمله

أن مشاكل التأليف التجريدي اللاموضوعي تساعد أيضاً على تطوير التسابع الفكري، موجهة في الوقت نفسه وسائل ومفردات تعبيرية جديدة.

كما أن دراسة التنويع والتوليف وتعربتها عملياً ترد في عداد الجوانب التفصيلية المساعدة على تطوير أمل الطالب الفكري. إذ لا يمكن الاستغناء عنها كأداة لترجمة الثروة الفكرية الهائلة وصياغتها كاشكال وألوان، ولعرض هذه الناحية وانظارها، كثيراً ما كنت الجأ إلى استعادة نموذج يومي يتمثل في أربع علب كبريت، أن هذه العلب بعيداً عنها الخشبية ويزوس الكبريت فيها تمكن الطالب من تكوين

مجسالات الاشكال والالوان، كان خلق هذه الاشكال التجريدية مثيراً بوقع اكبر. عبر هذه التمارين كان الطلبة يعثرون على اشكال موضوعية وصيغ تميز لهم الطرق وتزويدهم بالتقواعد الاصلية والقيمة الضرورية لعملهم الفردي المتميز. إذ تستأنف الطبيعة تحولاتها لتظهر من خلال الرؤى العديدة متأثيرات جديدة تماماً. كما أن العالم الصغير المكتشف بالعلم والتكنولوجيا يكتسب وحها جديداً ومهما بالإضافة الى تدريب البصر وحاسة اللمس، وتعقيق قدرات الادراك والفهم الشخصية، فإن من المهم توسيع وتوضيح التفكير الفني، وبدون القدرة على التفكير الواضح لا يتحقق أي ابداع فني خال من الزوائد المعوقة

لذلك فقد تناولنا المشاكل المتعلقة بهندسة خصائص الاشكال الأولية، درسنا الدوائر المربعات، المثلثات ومشتقاتها. كذلك الخطوط السطوح، الكتل ونقاط الارتكان، الاتجاهات والابعاد في الفضاء والنسب. أن كافة هذه الدراسات التصميمية اللازمة لتطوير التفكير البنائي Constructive كانت في الوقت نفسه خاضعة للاختبار بواسطة الادراك الحسي والصبرة.

لايضاح ذلك ادراج المثال التالي المتعلق بالنسب

بالامكان تطوير بعض الخطوط المقسمة الى اجزاء صغيرة بموجب اعداد متناسبة. كما ان تسلسل هذه الاعداد قد يكون هو الآخر متعباً. ان يستطيع المرء ان يضع نسباً مثل 32:16:8:4:2:1 كما انه يستطيع ان يجعلها

ومرشد العنصر التشكيلي الحساس والناحية النفسية، يساهم في تطويرها وتطويرها. فالعمل بموجب النسب لا يعرب عنه بالخطوط فقط بل يمكن ان يترجم او يتضاد بواسطة السطوح، المربعات، المثلثات، السطوح الدائرية والحجوم

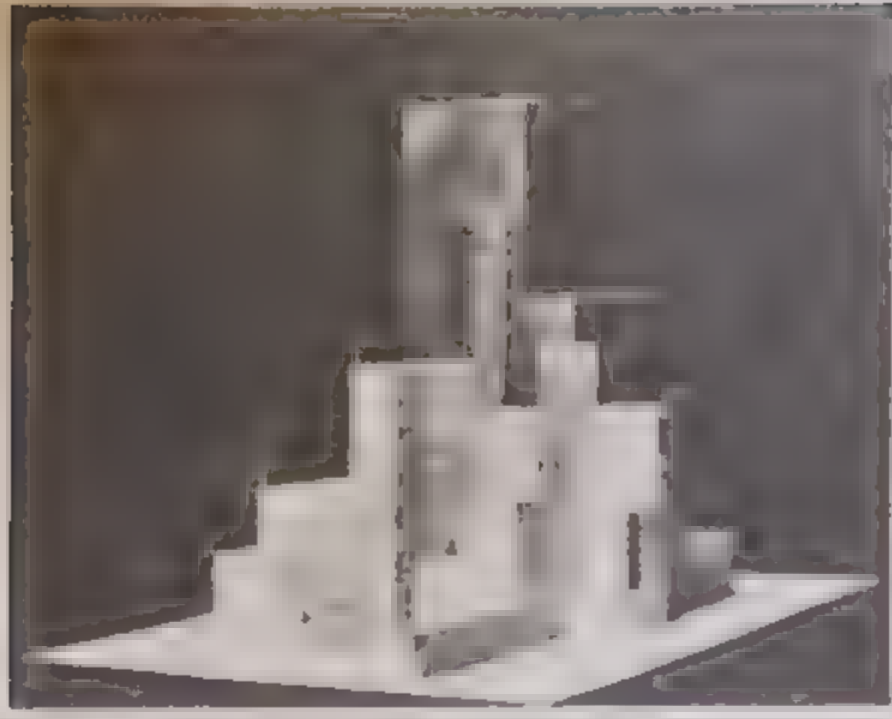
سرعان ما يتعلم الطالب بأن المتضادات المناسبة قادرة على أحداث تأثيرات قد لا تتجاوب في محصلتها مع حقيقة تلك الأرقام، أي أنها تنحو منحى رمزياً لا تطابقياً. فالمسافة تظهر أطول مما هي عليه فعلاً بمغايرتها مع شكل مقيد مثلاً. هذه المغايرات المترامنة في النسب تعد مهمة جداً، كما أن هذه التأثيرات لا يصبح قياسها بالأرقام المجردة بل بالحكم عليها بواسطة الإدراك الحسي، والتأثيرات المترامنة تعطي نسباً للحياة الفاضلة التي يبحث عنها الفنان ويستخدمها في عمله

أن مشاكل التأليف التجريدي اللاموضوعي تساعد أيضاً على تطوير التسابع الفكري، موجهة في الوقت نفسه وسائل ومفردات تعبيرية جديدة.

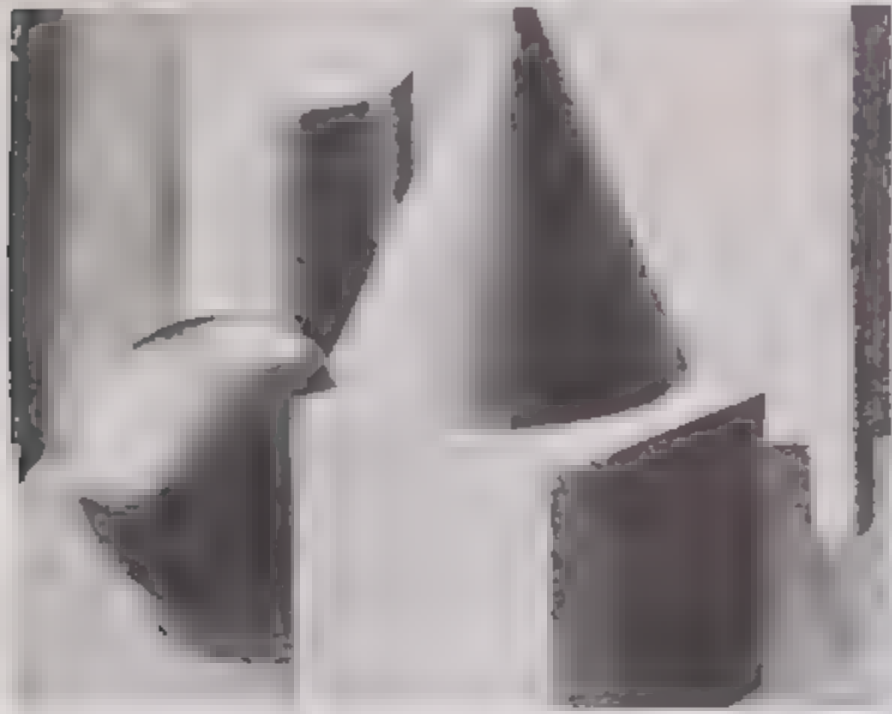
كما أن دراسة التنويع والتوليف وتعربتها عملياً ترد في عداد الجوانب التفصيلية المساعدة على تطوير أمل الطالب الفكري. إذ لا يمكن الاستغناء عنها كأداة لترجمة الثروة الفكرية الهائلة وصياغتها كاشكال وألوان، ولعرض هذه الناحية وانظارها، كثيراً ما كنت الجأ إلى استعادة نموذج يومي يتمثل في أربع علب كبريت، أن هذه العلب بعيداً عنها الخشبية ويزوس الكبريت فيها تمكن الطالب من تكوين

كانت دراسة «المورمات» التشكيلية Plastic forms من الأمور المهمة جداً، بمساعدة أساليب عرضها وتقديمها. فقد باشرت في هذه الناحية بجعل الطلاب يعملون موديلات للكرات، المكعبات، الاهرامات والاسطوانات بالطبع ليلاحظوا، يجربوا ويتعرضوا للعناصر والاشكال الهندسية التشكيلية. وتلا ذلك اعداد موديلات تضم تكوينات ضمن شكل واحد محدد، فالشكل (17) يمثل تأليفاً من هذا النوع





18



19



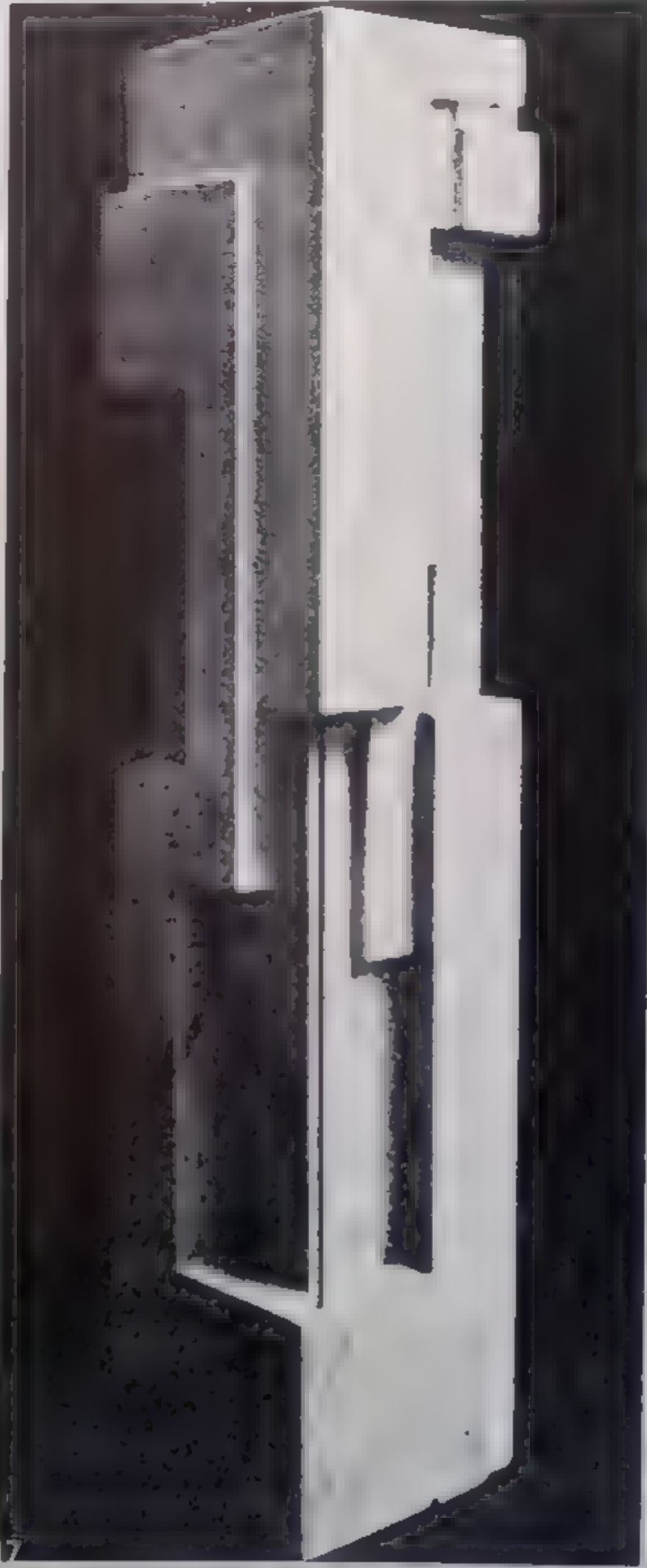
20

ذلك التصور. اما حركات اليد والذراع الحرة فتتحرك وفقا لذلك التصور الداخلي (الذهني) للشكل لتخلق رسما موائما للاصل ولكن اشد تعبيرا. وكذا الحال بالنسبة للنمر الهادر في الشكل (27) الذي ابتدعه تصور خيالي صرف. وعلى كثرة هذه الدراسات والبحوث التي استوعبت الجوانب الاساسية للمواضيع الفنية، الا ان نجاحها يعتمد كلياً على قدرة الطالب في الهيمنة على ثقافته وتوظيف حواسه وتعبئة مشاعره العفوية. فالتلقائية الذاتية الداخلية تثير الشكل الخارجي المنبثق عنها وتجعله مقنعا شعوريا.

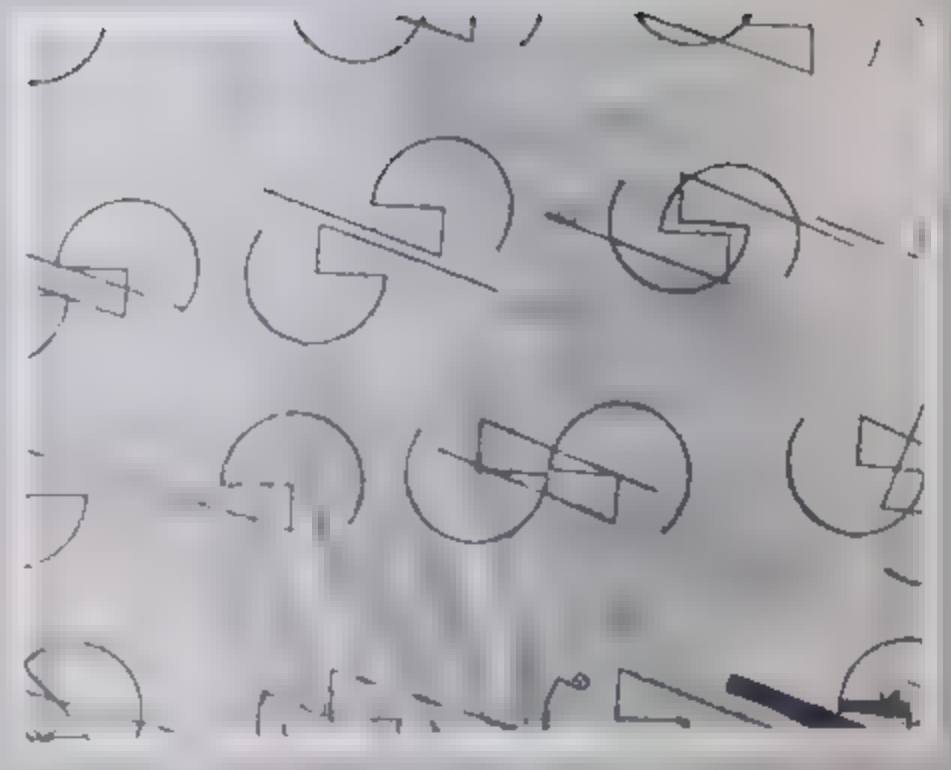
يمكن التغلغل والتوصل الى هذه التلقائية الذاتية ايضا بتطبيق تمارين الكتابة ايقاعية الداعية الى ابتداء اشكال ايقاعية من خلال حركة غير متقطعة، على الا تكفي بكونها مجرد حركة ايقاعية غير متقطعة في ادائها العضلي، بل يجب ان تستلم دفعها ونبضها من الايقاع الداخلي، من القلب. فالقوى المادية الجسدية، الشعورية، البنائية، الثقافية والتعبيرية

الخطية المنفذة بواسطة الفرشاة. كل من هذه الخطوط تعبر تعبيرا حقيقيا فقط عندما تكون متولدة في اقصى حالات التركيز والاسترخاء اما الشكل (22) فيمثل ثنائيا خطيا مرسوما بشكل متزامن بكلتا اليدين في حين يتكون الشكل (23) من خط ونقطة، واخيرا فان الشكل (24) يوضح شكلا محسوسا مرئيا ركز على ما هو مرئي منه لايجاد النسب الداخلية التي تستبطنه والمتولدة عن ارتعاشة شعورية اودفق عاطفي

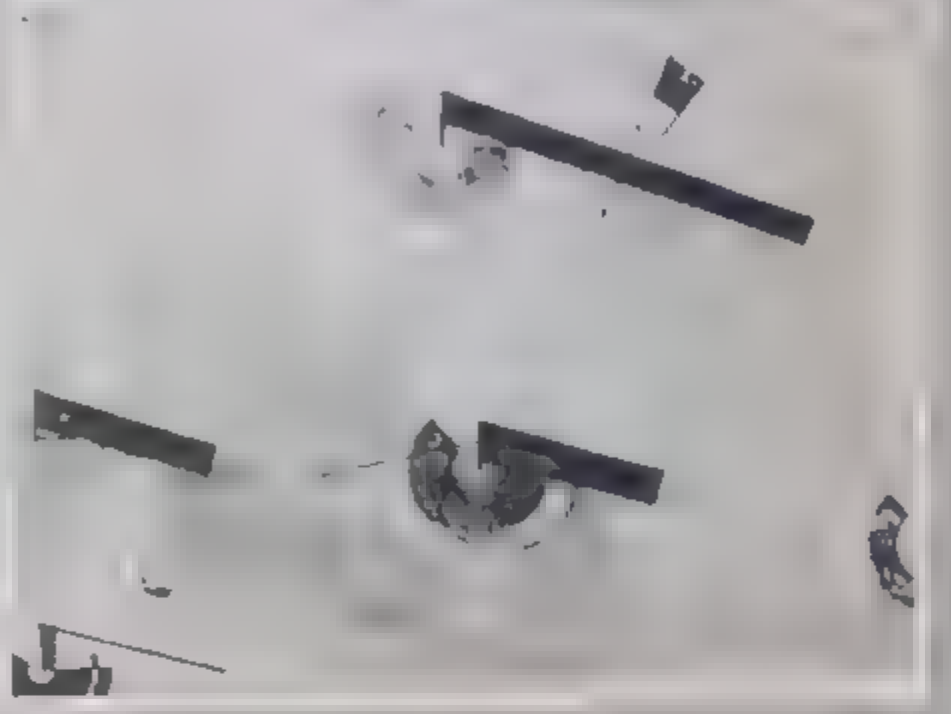
في تمرين آخر، يقضي الطالب قرابة نصف ساعة كل صباح ولأسبوع كامل مواجهها نبات السرخس، وهو في الاصح، ليدرسه بواسطة الرسم. وفي نهاية الاسبوع يتعين على الطلاب رسم ذلك النبات باستحضاره من الذاكرة الشكل (25) يبين هذا التمرين المنجز بيسر خلال عشرين دقيقة. ان تمرينا كهذا يعزز الرأي القائل بضرورة تصور الاشكال وتطوير ذلك التصور بوضوح لترسيخ الادراك الذاتي الحسي وجعله شكلا مشيا. الشكل (26) يعرض «تنويتا» مختصرا لآلة الكمان. فتخيل الكمان يكمن في ذهن الطالب الذي يتطور فيه



21



22



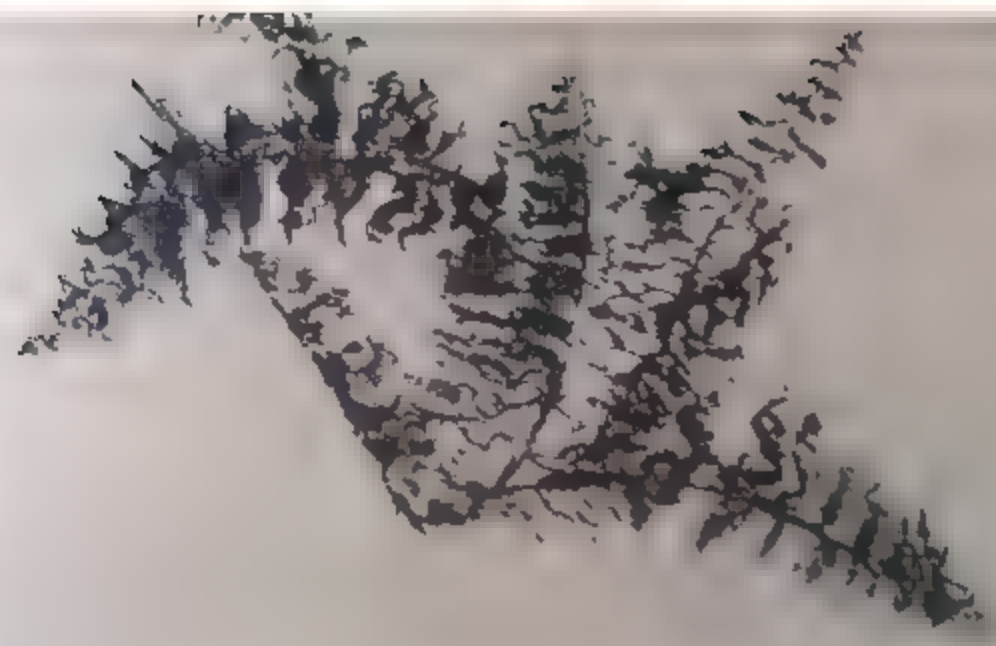
23



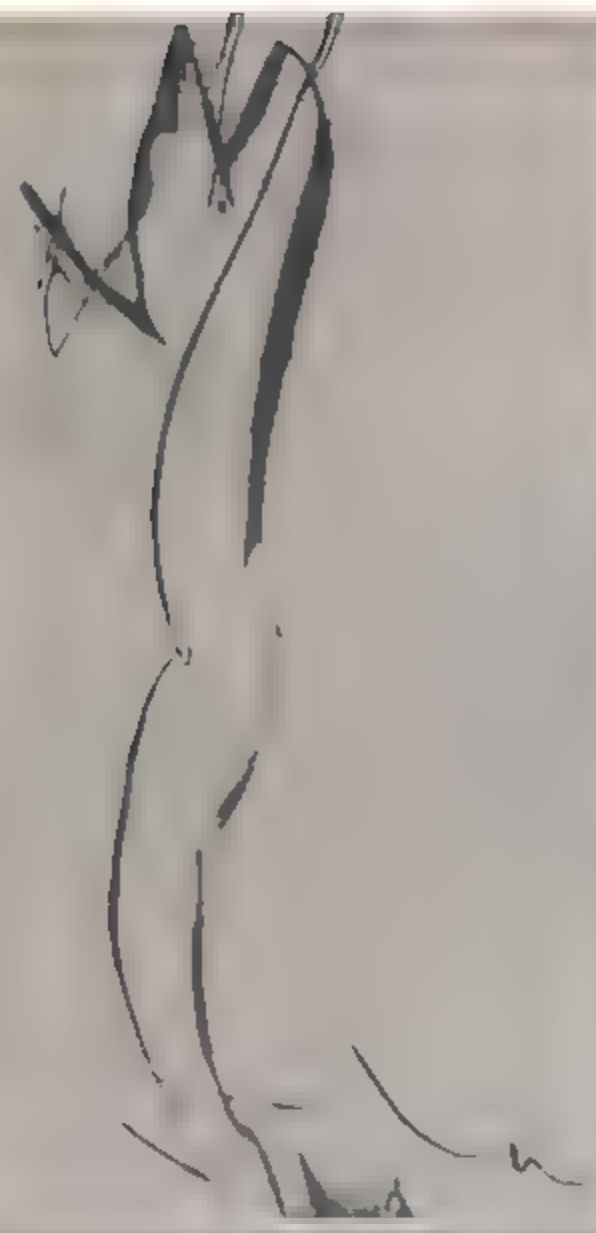
بصيغة مكعب، وهو ليس تصميميا معماريا أبداً. اما الشكل (18) فانه يطرح معالجة لنفس الموضوع ولكن بالحفر على الحجر. لما انجزنا تمارين الموديل هذه، حاولنا تقديم وعرض «الفورمات» الهندسية التشكيلية بأسلوب كرافيك، بمحاكاة تأثير النور والظل، كما في الشكل (19). اما الشكل (20) فيعرض تمرينا آخر لتقديم «فورمات» تشكيلية على سطح تصويري picture plane. في هذه الحالة ازلنا التجسيد الحاصل عن التشكيل الطبيعي لصالح السطح التصويري.

وكان علينا ايضا ان نحل مشكلة الالوان المعقدة، باضدادها السبعة، بأسلوب منطقي بناء. لعل اصعب المشاكل التي تشغل استاذ الفن هي تحرير الادراك الحسي الروحي الداخلي وتعميقه. وللقيام بتمارين في هذا الجانب، يحتاج المرء الى مادة مرنة طيبة قابلة للتقوّل تستجيب سريعا لآقل حركة يدوية. وقد استخدمت لذلك فرش الحبر الهندية والفحم الهش. فالشكل (21) يبين بعض التمارين





25



23



21



26



24



22



27

كل فرد ينطوي داخليا على ذات المعايير الجوهرية المطلقة.

يمكن مشاهدة وجه آخر لتمرين مقياس الدرجة هذا في الشكل (30) باعتماد متضادين مختلفين. فالتضاد في النسب هنا اضيف الى التضاد بين النور والظلمة، ثم يأتي الشكل (31) ليبين مرة أخرى نفس المتضادين ولكن بتطويرهما بالاتجاهين لدراسات لاحقة عن الاشكال الطبيعية في صيورتها الخاضعة المقياس - النور - الظلمة . ولقيادة الطالب خارج تفكيره الشخصي الذاتي، يتوجب عليه تحليل احدى لوحات الفنانين المعروفين باعمالهم المطبوعة بطابع خلق التضاد بين النور والظلمة. فالشكل (32) يمثل تحليلا من هذا النمط لبورتريت دوقه البيا للرسام (كويا). ان فرض التقسيم الهندسي جعل الطالب يتصدى لموضوعه التحليلي ويعمل بوعي اكبر. لم تكن الاشياء (objects) نفسها هي الاساس في هذه الدراسات، بل مقياس خواص العلاقات بين قيم الدرجات اللونية. وكما هو معمول به في الشكل

مركزه القلب. مواضيع التضاد بين النور والظلمة استوضحناها في التمارين التالية. فالشكل (28) يبين سلسلة متعاقبة من درجات العتمة اللونية وقد بدا واضحا ان معظم الطلبة كانوا بالكاد يفرقون بين قيم الدرجات الاثنتي عشرة عند بدايات اداء هذا التمرين، وبعد ثلاث او اربع جلسات تجريبية اخذ التجاوب مع قيمة درجة العتمة اللونية يتحسن ويصبح ضعف ما كان عليه تقريبا. الشكل (29) يبين مقياس النور - الظلام ذا الدرجات الخمس، المؤلف من سطوح متساوية السعة. انجز هذا التمرين البسيط في التكوين Composition بترك الطلبة يتولون اجراء المقارنة بين خمسة اوسنة من الحلول التي اعدوها بأنفسهم ثم يتم اختيار افضلها وبعدها يقارن الحل الافضل لكل طالب بنظائره لدى بقية الطلبة. كانت النتيجة دوما تأتي مؤكدة على الاتفاق الاجماعي على افضل حل بين المجموعة. لقد برهن لي هذا الاختبار واستطاداته بان

28

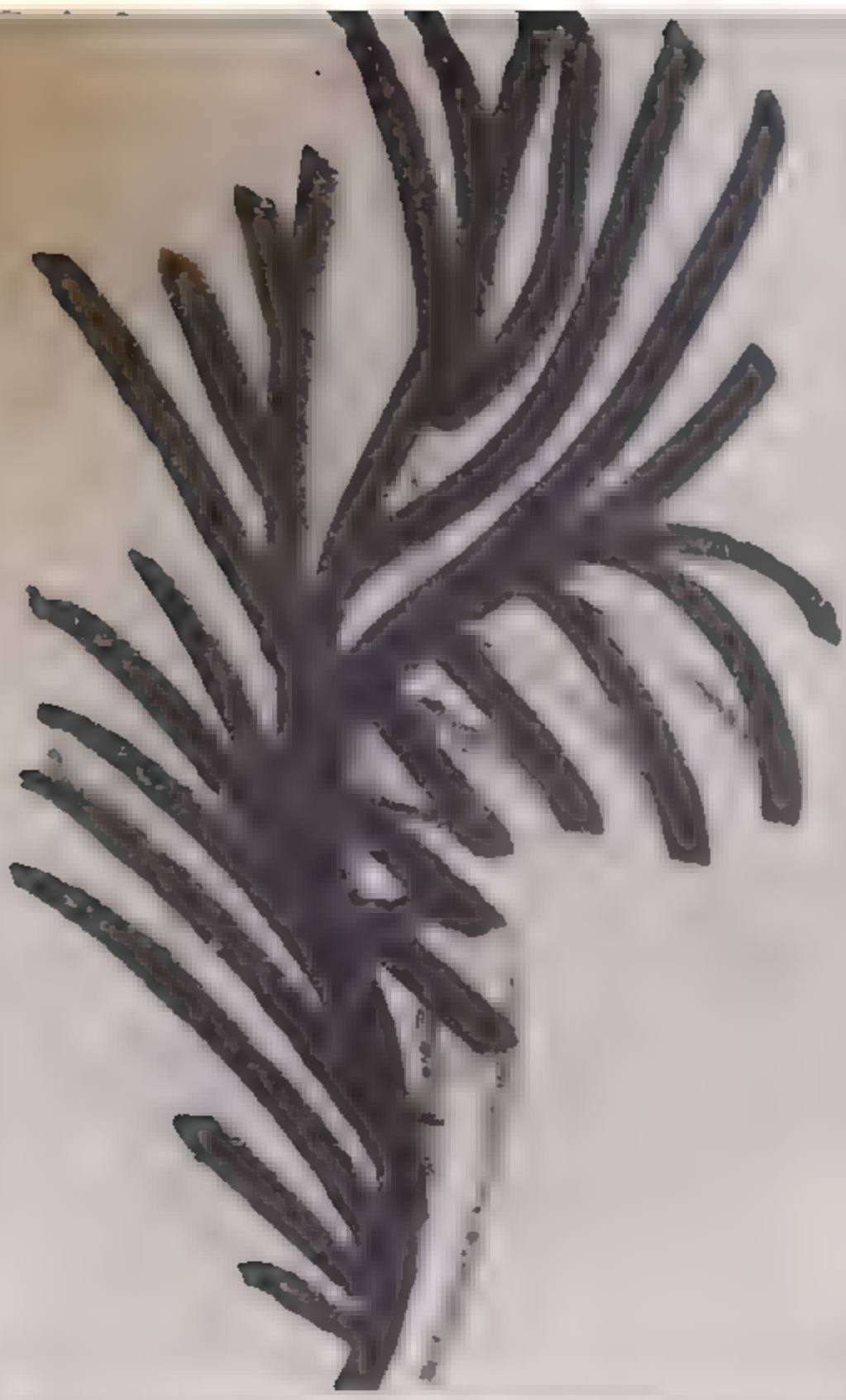
29

30

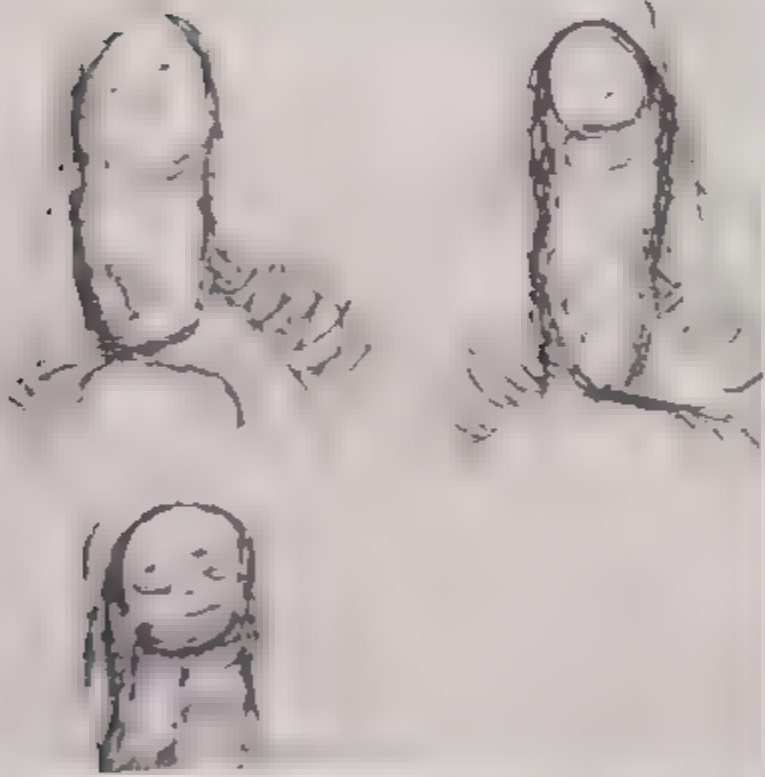
31

الروحية تصبح بأجمعها عظيمة الفائدة عندما تكون موجهة من محور الابداع الروحي الذي





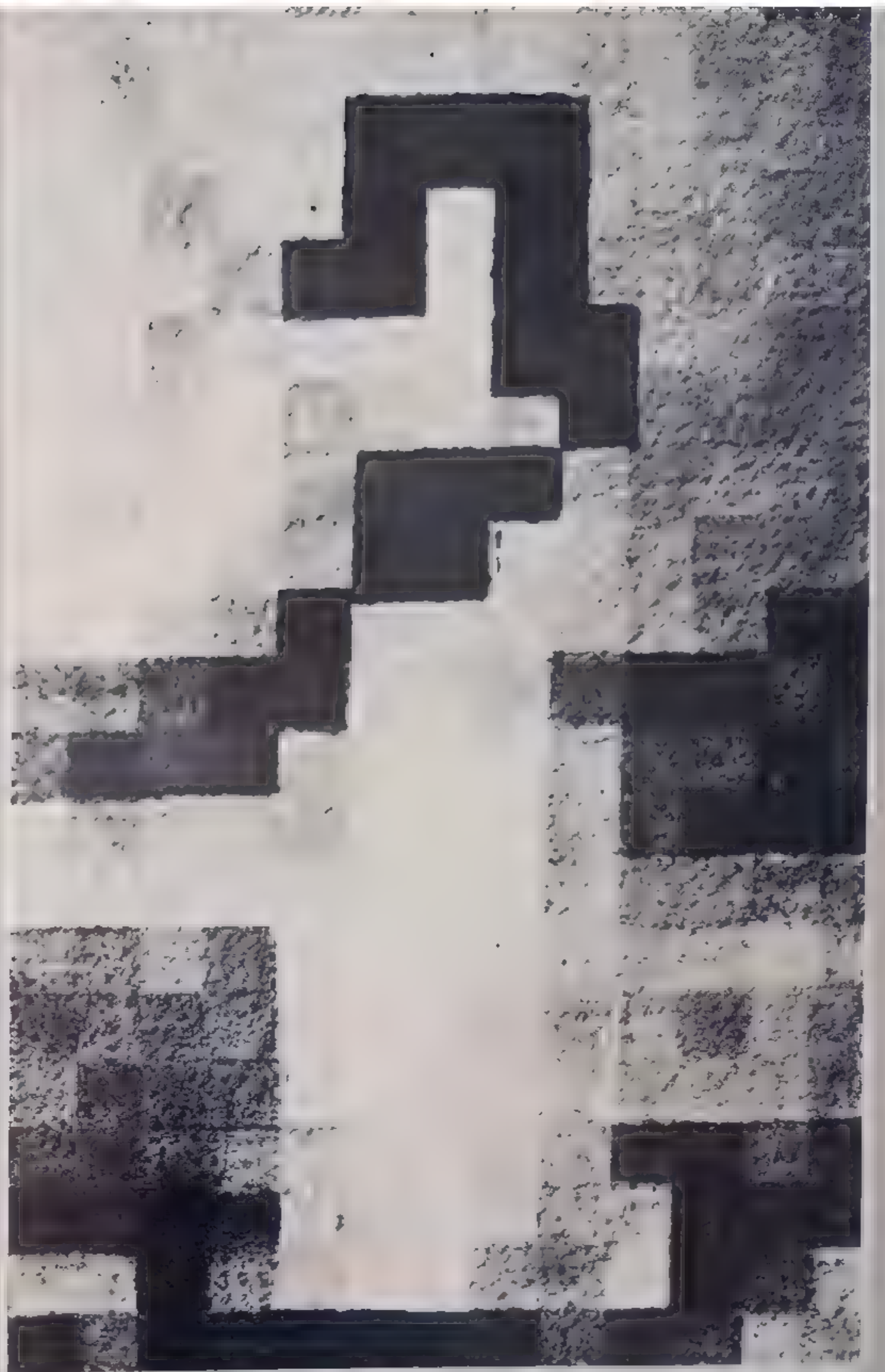
33



34

سنوات الباهواوس الاولى بانها الفترة الرومانسية للباهواوس. باستطاعتي تسميتها بالفترة الكونية او الشاملة للباهواوس. فاليوم، وبعد اكثر من اربعين عاماً، ندرك بان الباهواوس كان في توافق وتواءم مع الارتقاء الحضاري العام، ليس فقط في براعته وانجازاته التشكيلية بل في جهوده الايديولوجية، الثقافية والفنية ايضا.

كان الناس ايامئذ يسخرون منا ويتهمون لاننا كنا نعلم ممارسة تمارين التنفس والتركيز. اما اليوم فاصبح امراً شائعاً واعتيادياً الانجذاب الى الفلسفة الشرقية وممارسة تمارين اليوغا. وفي الفنون الجميلة، نجد يوماً اشر يوم بان العمل المتميز المتفرد يقتصر بالشخصيات المتميزة غير الاعتيادية، وهذا يجيء مؤكداً ما سعينا لاثباته. اننا اليوم نصل الى الاهداف التي حاولت تأسيسها في الباهواوس كأسس للثقافة الفنية الجديدة ولكن بمقاومة اقل وبقبول اكبر.



32

العمل على الميزات المختلفة لفنان مرموق، الامر الذي اعانني على بلورة وانضاج ميول ونزعات الطالب الذهنية والذاتية لاضفاء اتساع اكبر على رؤياه الداخلية ونزوعه نحو الخلق والابداع الموضوعي.

لعل كبرى مهمات استاذ الفن المنتبه هي تحقيق التدريس الموصل الى الابداع، فكلمة منه او مقولة تقال لطالب في اللحظة الصحيحة تفتح في بعض الاحيان الطريق المؤدي الى مركز الابداع بداخله، عندما يشرق ذهنه ليتجلى، يجمع نفسه، وخلال ساعات قليلة حاسمة - قد تطول لايام او اسابيع - يمسك بزمام وعيه ليووجه وجهه مستقلة متفردة، يتم عبرها عمله المتفرد المستقل. في اوقات كهذه يحسن بالاستاذ ان يكون كيساً وحارساً حامياً. كما ان على الطالب ان يحيا هذه الاوقات الملزمة لتطوره واكتماله المنزوي بنفسه كلياً. فلهذه الحالة وللامساك بها اثر فعال في احداث انفعال معين وبالتالي تحرير الطالب من استاذة.

وصف بعض المؤرخين وبشكل خاطيء

(29) الذي يستخلص فيه بان العمل يكون ذا قيمة فنية فقط عندما يكون مقياس القيم هذا متحققاً فيه.

بعد هذه الدراسات، جعلنا نقوم بتمارين على الخطوط الايقاعية. والشكل (33) يوضح الحركات الايقاعية المضادة والدورانية. والحقنا بالتمارين دراسات تحليلية لاساطين الفن القدامى. فالشكل (34) يوحى باشكال الحركة الايقاعية لاحدى لوحات ماتيئاس كرونفلد وهو ليس مجرد نسخة عن الاصل الذي رسمه الفنان.

لقد كان لدي الوقت الكافي لاتبين قدرات الطلاب كافراد. فقد تمايزوا بشكل ملحوظ في استعدادهم وجداراتهم المتباينة ازاء المواضيع المتنوعة التي درستها. كان من السهل التقاط تشخيص الموهوب منهم بشكل خاص في قضايا النور - الظلمة، الخط، الايقاع او التكوين، وكذلك من يظهر تفوقاً في واحدة او اكثر من هذه القضايا.

لقد برهنت الدراسات التحليلية على جدوى





ظهر فن النقش على الاحجار الكريمة في جنوب وادي الرافدين في فترة متأخرة جدا بالقياس الى ظهوره في المناطق الشمالية والشرقية المجاورة من اسيا العليا. تؤرخ اقدم الرقيمت الجنوبية بعصر عبيد (حوالي بداية - منتصف الالف الرابع قبل الميلاد). تتخذ غالبية الرقيمت المبكرة شكل صحن نصف دائري او مربع الزوايا التي تتخذ اشكال تماثيل صغيرة او رؤوس حيوانات، غالبا ما يغطي جانبها الآخر بالرسوم

مثل تلك معروفة لنا من الحفريات التي جرت في المناطق الشمالية من وادي الرافدين وخاصة في تبة كوره من عصر حلف (الالف الخامس قبل الميلاد)، وكذلك من ايران (تبة سيالك التي يفترض تطابق طبقاتها السفلى مع طبقات حلف، بينما تعاصر الطبقات العليا عصر عبيد وما قبله) (الشكل 14)

تتميز الاشكال على اقدم الرقيمت بالرتابة، ان تتمثل غالبيتها نقوش لاشكال هندسية او لزهور. اما التماثيل فهي قلة، ولا يمكن تمييزها دائما عن الحلي كالاقراط والقلائد، ولولم يعثر على نماذج لها، في ذات الطبقات، على كسرطينية لأمكن اعتبارها من بعض الرقم. غير ان تلك النماذج احتفظت بأثار مطررات مماثلة لتلك الموجودة على الاختام

في الشمال بدأت رسوم البشر والحيوانات بالظهور أحيانا منذ عصر حلف كما تدل على ذلك اختتام تبة كورة 2 التي تحمل رسوم العنز. وفيما بعد نشاهد على رقيمت تبة كوره مع (الطبقات 11-13، بداية - منتصف عصر عبيد) صور انسان وهو يمسك بعنزة او انه محاط بمجموعات منها. ويصور لنا أحد الرقيمت مشهداً غرامياً (امرأة في حضن رجل)، والى جانبهما ثعبان، بينما نرى على رقيم آخر اناساً يقفون حول قدر صخمي. يعود تاريخ هذه الرسوم الى نهاية عصر عبيد.

بصورة عامة، فان عصر عبيد هو عصر ازدهار النقش على الاحجار الكريمة في عدد كبير من المناطق الشمالية والجنوبية على السواء: انه العصر الذي يمكن اعتباره بداية تكوين دائرة



# أفريز المتصارعين

## نموذج من الفن النشطي السومري

فيرونیکا أفاناسيف

الصغير نسبياً. كما أعطى هذا الفن للفنانين إمكانية تكوين زخارف متكاملة وفي الوقت نفسه ذات استمرارية بفضل التكرار اللانهائي لهذه الزخارف بواسطة الاستنساخ. وأخيراً كان لأشكال الاسطوانة الصغيرة تسبباً أن تجعل الرقيم منتشراً بين السكان.

ظهرت أولى الرقيمات الاسطوانية السومرية في طبقة أوروك الخامسة، ولكن المجتمع السومري استمر، ولفترة طويلة أخرى، على استخدام قوالب (كليشيات) نصف دائرية واختام تحمل اشكالاً حيوانية، إلى جانب الاختتام الاسطوانية (لم يتغلب الشكل الاسطواني بصورة نهائية في وادي الرافدين إلا بحلول مرحلة السلالات المبكرة).

تبين لنا الرسوم على الاسطوانات الأولى لمرحلة أوروك بوضوح الهموم الأساسية ودائرة اهتمامات سكان وادي الرافدين القدماء صفوف الحيوانات السائرة من خنازير برية وأسود وغزلان، كلب صيد يهاجم اسداً، قطعان المواشي وهي تلج الملقف أو خارجة منه.

بحلول نهاية مرحلة أوروك - بداية مرحلة جمدت نصريداً الاهتمام بمواضيع لم تكن تثير الاهتمام في الفترات السابقة إلا قليلاً، وعلى سبيل المثال صور الإنسان في العديد من المواقف اليومية المألوفة، وهي:

مشاهد اتفق على تسميتها بـ «مشاهد من الحياة اليومية»، تميزاً لها عن مشاهد العبادة. وفي العادة تنسب إلى هذه المشاهد «الحياتية» فعاليات كحلب الأبقار وفخر الجرار ونسج الغزول وإلى غير ذلك (الشكل 3).

من الممكن أيضاً، وعبر الدراسة اللاحقة لحضارة سومر ربط تصوير مثل هذه المشاهد بطقوس العبادة والأساطير القديمة.

ومنذ ذلك الوقت أخذت تظهر نماذج لشخصيات إيقونية مثيرة للفضول. هناك بطلان رئيسيان: أحدهما رجل بوجه جانبي يرتدي غطاء رأس وتنورة شبكية واسعة وطويلة تصل إلى أخمص القدمين تقريباً وتكشف عنهما، ويصور هذا البطل ملتجئاً دائماً. يظهر معه في كثير من الأحيان رجل حليق الوجه يرتدي تنورة

شخصيات أخرى مشابهة في نقوش إيران وأشور المبكرة إنما تمثل أسلاف شخصية كلكامش (أي شخصية الرجل العاري الأشعث الشعر) (الشكل 2). يشير إلى أن هيئة هذه الشخصية منتشرة بكثرة، ولكن وظائفها غير واضحة: أنها قد تكون صورة البطل المنتصر أو الساحر البدائي الذي يرتدي خوذة ذات قرون (وهي ما تميز الكثير من الشعوب البدائية)، ولعلها شخصية تمثل الهاً قديماً.

على هذا الأساس فإن أول وأقدم نموذج لبطل من أبطال «أفريز المتصارعين» ظهر في إيران نهاية عصر عبيد. ولكن التصوير الإيقوني للشخصيات في النقش على الأحجار الكريمة من سوزكان يتم بصورة مستقلة تماماً دون وجود ما يوميء إلى وجود أية صلة بالتصوير الإيقوني جنوب وادي الرافدين في هذه المرحلة. وليس لنا إلا أن نشير إلى وجود مثل هذا التصوير.

وفي وقت متأخر جداً، وبالتحديد في نهاية مرحلة أوروك (الألف الرابع ق. م.) - نقع في جنوب وادي الرافدين إلى نماذج أخرى من التصوير الإيقوني نشأت بصورة مستقلة أيضاً كما يبدو. ويأتي القسم الأعظم من هذه المصنوعات من أوروك.

تتميز الفترة الختامية لعصر عبيد في سومر بنمو عاصف للقوى الانتاجية، وبحلول المرحلة الرابعة لاوروك تتحول سومر، من مركز متخلف، هكذا كانت بالمقارنة مع شمال وادي الرافدين و - ربما - مع عيلام، إلى مركز متقدم للحضارة في آسيا العليا.

إنها فترة ازدهار فن النقش على الأحجار الكريمة في جنوب وادي الرافدين. ويمكن تعليل ذلك إلى حد كبير بحدث سبق ذلك، مما يعتبره بعض الباحثين معادلاً لاختراع الكتابة وتطور العمارة، هو اختراع الاختتام الاسطوانية (1).

إن استخدام الختم الاسطواني هو الذي أدى في خاتمة المطاف إلى ظهور فن النقش على الأحجار الكريمة في وادي الرافدين كشكل قريد من الفنون التشكيلية في سومر. وقد تطلب هذا الاستخدام من الفنانين القدامى أساليب جديدة في رصّ الأشكال التصويرية على سطح الرقيم

معينة من الأشكال الإيقونية. يرى آمييه أن «النقش على الأحجار الكريمة يعود شرف ابتكاره إلى إنسان عصر حلف، أما ذروة ازدهاره كفن مستقل يدرك حدود إمكاناته، فلم تتحقق إلا في عصر عبيد، وعلى وجه الدقة في نهاية هذا العصر، أي في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد».

يشكل فن النقش على الأحجار الكريمة في «سوس» بصورة خاصة مادة إيقونية شائعة، وهي مادة تختلف كلياً عن منقوشات إيران الأخرى من حيث غناها وتنوعها، ويعود بنا تاريخ هذه المادة إلى نهاية عصر عبيد أو بداية ما قبل عصر السلالات في وادي الرافدين (ما يسمى بـ «الطبقة الانتقالية» بين مرحلتين سوز 1 وسوز 2 حسب تصنيف الفرنسي آمييه، أو سوز B و C حسب تصنيف ليه بريتون الفرنسي أيضاً).

نلاحظ على الكثير من رقيمات هذا العصر صورة معينة، وإن كانت غير ثابتة، للشكل الإيقوني: صورة شبه إنسان بوجه جانبي ولحية وأنف منقاري ضخمة (ربما كان قناعاً؟) يرتدي تنورة ضيقة طويلة تزينها النقوش بكثرة وعلى صدره قلادة. ويبدو غطاء الرأس غريباً بشكله المتكون من قرنين منحنيين أحدهما من الأمام والآخر من الخلف. القرن الخلفي أصغر من الآخر الذي يبدو كما لو كان يحتويه. يقول آمييه: «من المفري الافتراض أنه على الرغم من بعض الاختلافات في التفاصيل، فإن ذلك ليس إلا صوراً متكررة للشخصية ذاتها». إن هذا الكائن يبدو دائماً في صورة مروض الأفاعي والأسود، وهو يمسك أحياناً بعنزتين، بينما تحيط به أحياناً وجوه أخرى أصغر حجماً (مكسو أو شبه عاري)، ويبقى أن الأمر يبدو لنا كما لو أن الشخصية الرئيسية تقوم بممارسة نوع من طقوس العبادة لم يسبق لنا أن تعرفنا عليها.

من الصعب أن نجزم بهوية هذه الشخصية. ويمكن أن نذهب مع افتراض آمييه الحذري أن هذه الشخصية المصورة في النقوش على الأحجار الكريمة في تلك الفترة وكذلك صور



الغالب الأقرب الى صورة ذلك البطل العر  
الملتحى ذي الشعر الأجدد الموجود في الر  
المتأخرة. ألا أننا لا نعرف حتى الآن خ  
واحداً من هذه الفترة يحمل مثل  
الصورة. 4)

نشاهد على هذا الرقيم صورة بطل عار  
بشعر مجعد يواجهنا تماماً (الصورة الوح  
المواجهة في تلك المرحلة) وهو يصارع اس  
يبدوان في وضعية تجعل البطل يمسك به  
أرجلها الخلفية. وتحيط بالمشهد حير  
وزوارق ونسور برؤوس أسود  
كان يمكن اعتبار هذا البطل بالذات النمو  
الأصلي المباشر للبطل الرئيسي في عص  
السلالات المبكر لولا ظاهرة لم يكن لها  
تقريباً في الفن التشكيلي السومري: للبطل ع  
واحدة فقط تشبه المخلوق الاسطوري ذا الع  
الواحدة.

هكذا، فإننا نستطيع رصد عدد م  
الشخصيات الأيقونية القريبة من حيث وظائفه  
(جزئياً من حيث الأسلوب) الى تلك الشخصيات  
التي نراها على رقيمات عصور السلالات

التأويل غير قابل للنقاش فقط بالنسبة لأوروك  
التي تأتي منها غالبية اللقيات الأثرية، ولكنه  
يفترض أن الروابط الشبيهة برابطة الزواج  
المقدس بين إينانا ودوموزا، والتي هي في الوقت  
ذاته روابط إلهية وملكية، إنما كان لها مثيل في  
غير أوروك من المدن - الدول. هذا الافتراض  
وارد جداً، لكننا يجب أن لا ننسى أن النصوص  
التي تفيد بمثل هذا الافتراض يعود تاريخها  
الأولي الى مرحلة إيسينا - لارسا (بداية الألف  
الثاني ق. م.)

يربط بعض الباحثين بدوموزا المرافق  
الأصغر للبطل الرئيسي معتبرينه وليد زواج  
إلهي بين إينانا (التي يمثلها كاهنها) والملك -  
الكاهن، وبأن ذلك - كما يرى هؤلاء الباحثون -  
لا يمنعه من أن يكون في الوقت نفسه زوجاً  
للإلهة الأم إينانا. غير أن مثل هذا التفسير أيضاً  
لم تؤكد المصادر.

لكن مهما كان دور هاتين الشخصيتين، فإنه  
يمكن إدراجهما بدون شك ضمن أسلاف  
الشخصيات الأيقونية لعصر السلالات المبكر.  
تجابهنا صورة أخرى من فترة أوروك هي في

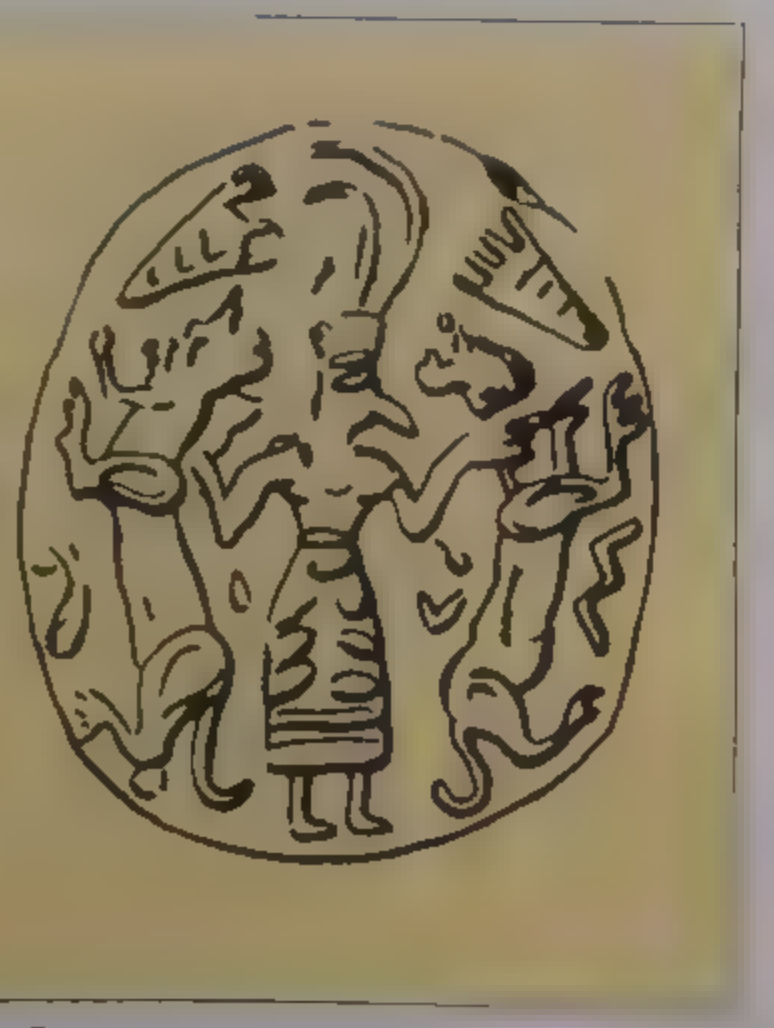
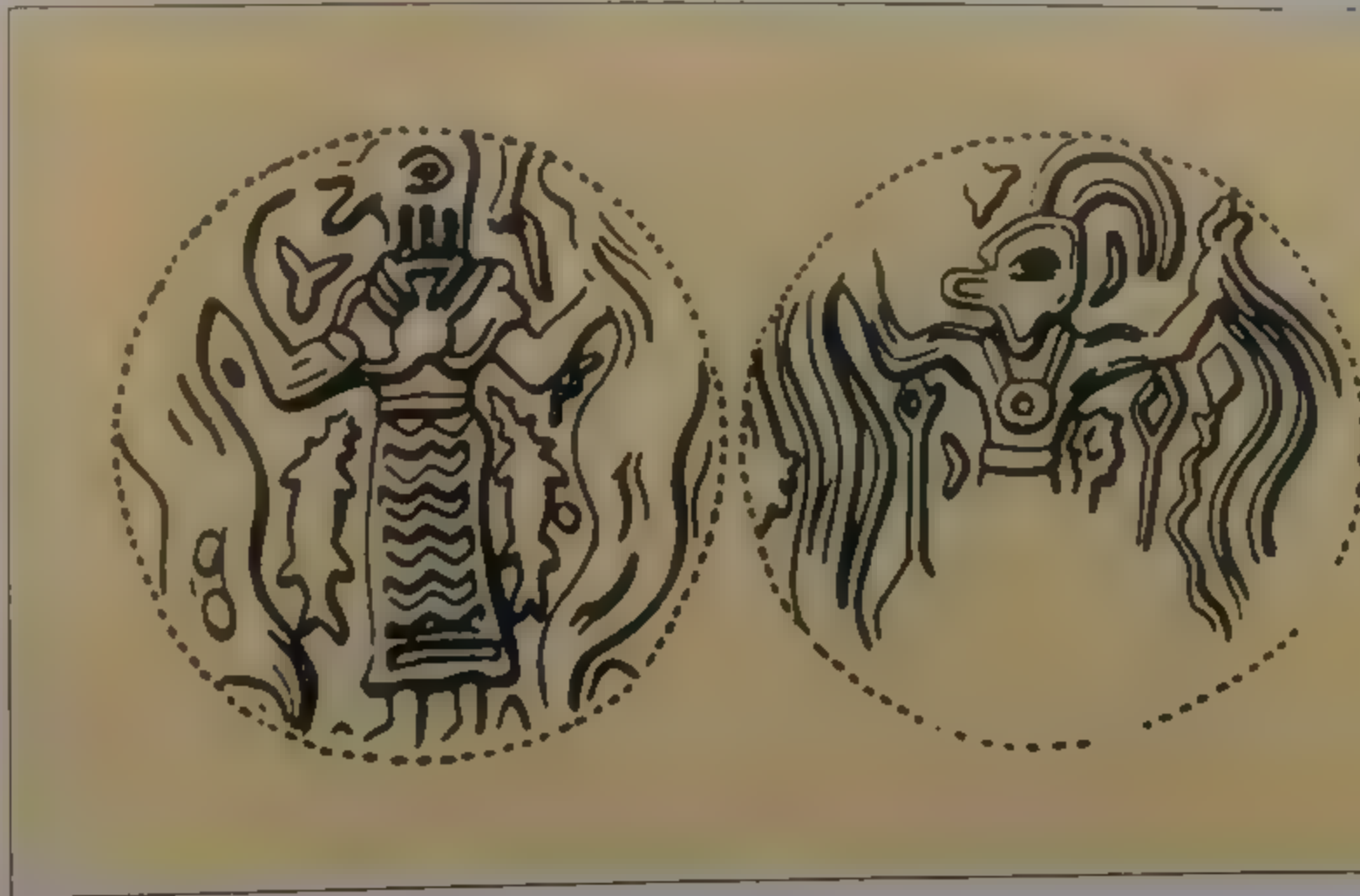
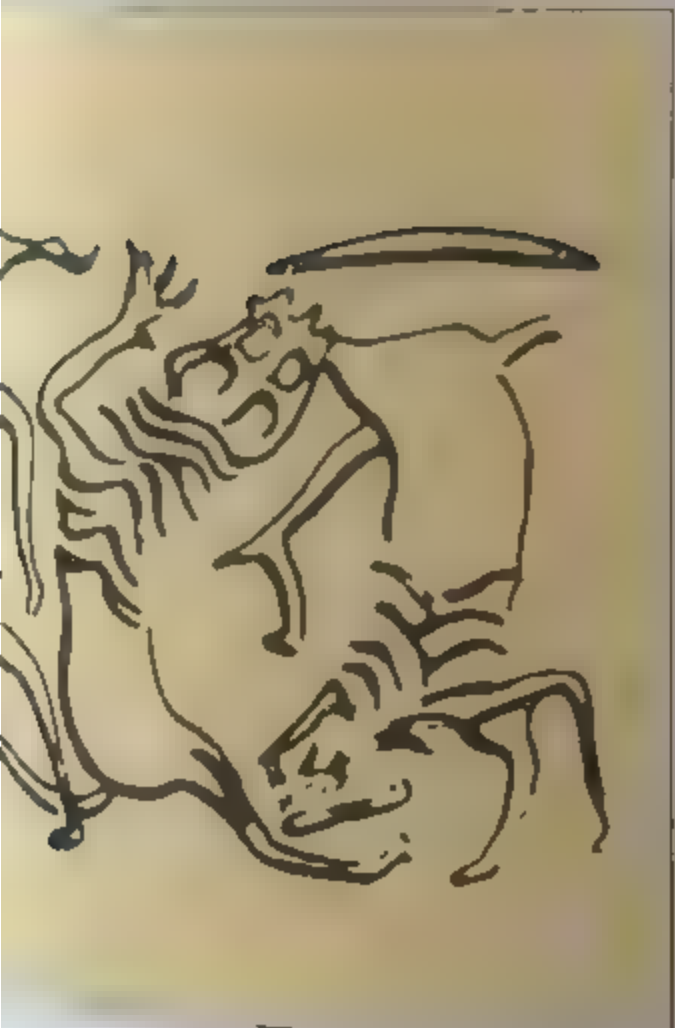
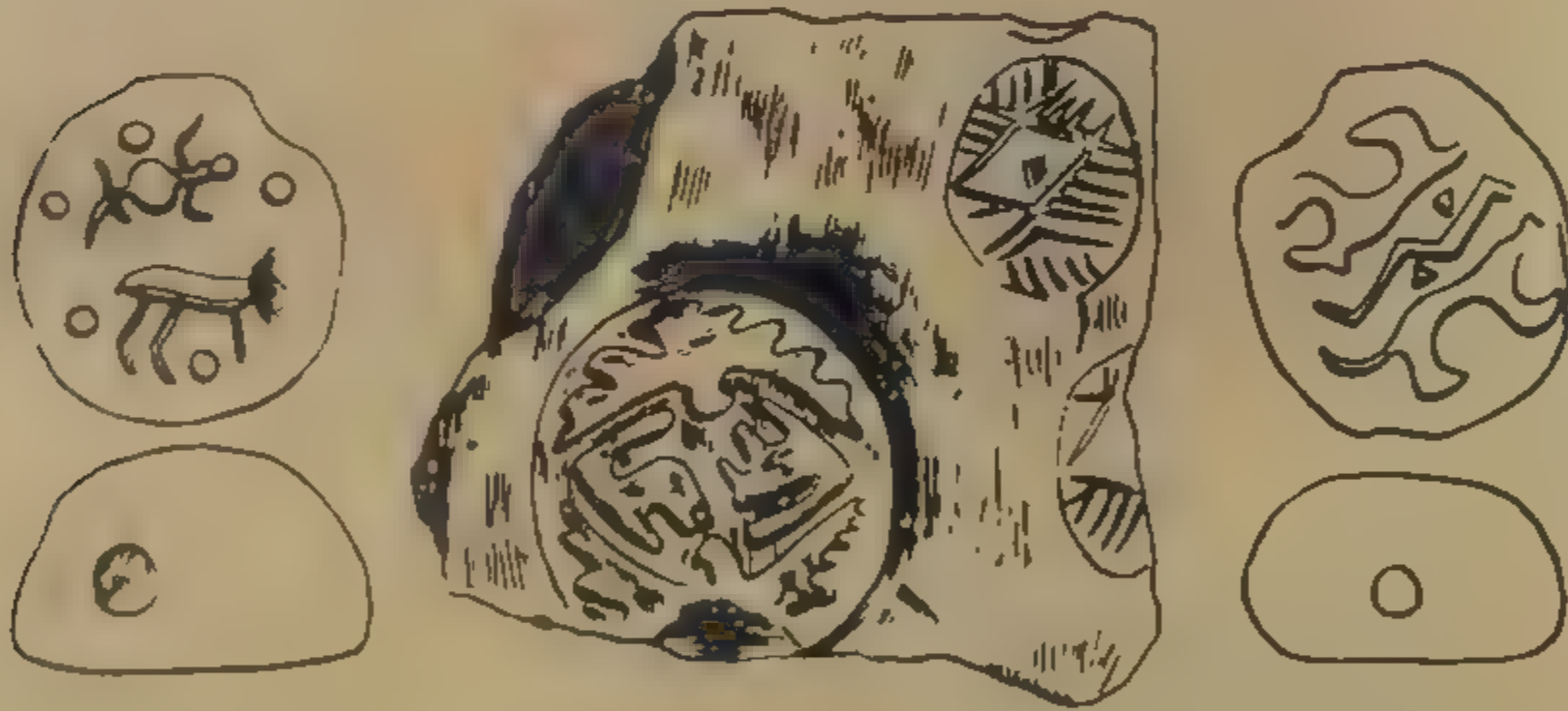
قصيرة وشعره ذو تجاعيد طويلة تنحدر حتى  
الكتفين، كما أنه يصور بوجه جانبي  
دائماً أيضاً وتسمح بعض الصور بالحكم  
على أن هذا المرافق الشاب ليس خادماً للآخر  
الذي يبدو أنه أسن منه، إنما يترابط به بعلاقات  
معقدة، وربما كانت علاقات قربي، فنراه في  
رسم على ختم من دائرة أوروك وهما على عتبة  
باب معبد حيث يمارس أحدهما وهو الأمد من  
الثاني سناً، على مرافقه طقوساً ذات طابع ديني  
(الشكل 4). 12)

وبإمكاننا أن نستشف من تلك الصور أن  
وظائف هذا الشخص، الأسن من الآخر، في  
غاية التنوع فهو ماهر بقهر الحيوانات وهو راعي  
القطيع المقدس (يبدو أنه قطع الإلهة إينانا إذا  
حكمنا على ذلك من شعارها المصور على  
الجانب)، وهو المقاتل المنتصر، وأخيراً  
الكاهن. 3)

وغير مرة يبدو مصوراً كنذاً للمرأة التي تبدو  
الى جانبه حاملة شعارات الإلهة إينانا. مثل هذه  
الرسوم نراها لا على الرقيمات وحسب بل وعلى  
الرسوم البارزة (قارن ذلك مع مشاهد تقديم  
القربان المرسومة على الأنية المشهورة من  
أوروك (الشكل 5)). ويذهب الباحثون الى أنهم  
على حق في اعتبارهم هذه المرأة هي الإلهة إينانا  
أو الكاهنة المساعدة.

لكن القضية الأكثر تعقيداً هي تلك المتعلقة  
بالبطلين الرجلين فأمية يعتقد أن الشخصيات  
الأيقونية في منقوشات الأحجار الكريمة ما قبل  
عهد السلالات تمثل الملوك الاسطوريين الذين  
يمكن مقارنتهم بالحكام التاريخيين الملقبين  
بالحكام «الرعاة». وانطلاقاً من فكرة أن عبادة  
إينانا مرتبطة بالتصور عن الزواج المقدس بين  
الإلهة والحاكم (إذا حكمنا بذلك استناداً على  
الأناشيد السومرية المتأخرة) الذي يحمل  
أسماء متعددة لدوموزا وهو البعل الاسطوري  
لاينانا.. انطلاقاً من ذلك كله فإن أمية يرى  
إمكانية ربط هذه الصور بعبادة الكائنات  
الإلهية كذلك، وهو يؤكد. أثناء ذلك بأن هذا

1: رقيمات من شمال وادي الرافدين، عصر حلف (الألف الخامس قبل الميلاد)



2: نقوش على الأحجار من إيران وآشور يفترض أنها تمثل أسلاف شخصية كلكامش



المبكرة، وذلك منذ نهاية عصر عبيد وفي فترتي اوروك وجمدت نصر. بمعنى ما، فإن الأبطال المذكورين يجوز اعتبارهم أسلافاً لأبطال عصور السلالات المبكرة.

يتفق جميع الباحثين في جدالهم حول جوهر وصفات هذه الشخصيات على النقطة التالية: أنبأ أمام كائنات عليا (إله، ساحر، حاكم مثاله...) تمتلك سلطة معينة على عالم الحيوانات.

إن «إفريز المتصارعين» من عصر السلالات المبكر الذي حل محل الشخصيات التصويرية الهادئة السردية من العصر السابق يقودنا من النظرة الأولى إلى عالم مغاير تماماً، عالم عاصف وديناميكي، عالم الخطوط المتشابكة والأشكال الخيالية (الشكل 7). وقد خلق الشكل الأسطواني الراسخ للرقيم أسلوباً جديداً للتصوير: جميع الحيوانات تقف على أطرافها السفلى ورؤوسها في مستوى واحد مع رؤوس البشر، وجميع الشخصيات متشابكة مترابطة بحيث تشكل أحياناً تطريزاً معقداً جميلاً ورتيباً. يرى الباحثون أن الكائنات الخيالية هي في الغالب من مخيلة النقاش الذي كان يبدعها أنبأ وهو في غمرة العمل (5). يقول العالم الألماني فرانكفورت أنه «من العبث البحث عن تفسير لهذا الخيال الغني في أي مصدر أدبي. لقد خلقت تلك الأشكال أثناء عملية النقش نفسها، وهي ثمرة لمخيلة طليقة العنان».

لكن من بين هذا العدد الذي لا يحصى من الخطوط المتشابكة والمطرزات ومن بين الشخصيات التي تظهر وتختفي بالسرعة ذاتها يمكن أن نحدد بوضوح شخصيات ثابتة بعينها واعتبارها تمثل أبطالاً رئيسيين في مصورات عصر السلالات المبكر. ويشخص فرانكفورت نفسه ثلاثة نماذج لهؤلاء الأبطال الرئيسيين حدد لهم كذلك وظائفهم ومواقعهم بين مجموعة الأشكال المصورة.

1- رجل واقف بشعر ملفوف طويل ولحية

مجعدة وهو يواجهنا.

2- رجل ذو لحية وشعر أجعد أيضاً بوجه جانبي

3- رجل شاب بدون لحية وبشعر ملفوف ووجه جانبي

يشير فرانكفورت إلى أن البطل حليق اللحية ظهر في نهاية عصر السلالات المبكر (عصر السلالات الثالث). ولكن بما أننا نلاحظ قبل ذلك بقليل، في عصر السلالات الثاني، شخصية تزين رأسه خصلتان من الشعر (وهو غير ملتصق أيضاً) - فيما بعد تختفي هذه الشخصية كلياً من الرقيمات -، فإنه من المحتمل جداً، كما يفترض فرانكفورت، أن هذه الشخصية الغامضة بالذات أصبحت النموذج الأصلي للبطل غير الملتحي من عصر السلالات الثالث.

أكمل أمييه دراسة فرانكفورت، فاكشف أن للأشكال ذات الصفات البشرية من عصر السلالات المبكر عدداً أكبر من البدائل وحدد مرحلتين لتطور هذه الشخصية.

في النصف الأول من فترة السلالات المبكرة نرى البطل ذا الصفات البشرية بوجه جانبي مرتدياً تنورة طويلة قصُرت من الأمام (6)، أو تنورة قصيرة، أو حزاماً عريضاً، أو عارياً تماماً (الشكل 8). هذه الشخصية صورت برأس عارٍ (وقد تكون بلحية أو بدونها وإن كان الاحتمال الثاني أقل وقوعاً)، ولكنها ترتدي أحياناً غطاء رأس مثير للفضول يتكون من قبة مسطحة عريضة النهايات. ونلاحظ نموذجاً آخر من غطاء الرأس يتكون من قبة لها حافات مشعة ومديبة رأى فيها أمييه النموذج الأصلي للخوذة ذات القرون التي كانت تغطي رأس الآلهة في العصر الآكدي اللاحق (7).

منذ بداية عصر السلالات الأولى يظهر أحياناً بطل يواجهنا وهو عارٍ أو يرتدي حزاماً مزدوجاً أو ثلاثياً: إنه السلف المباشر للبطل الرئيسي من «نمط كلكامش» من العصر الآكدي. وتتخذ تسريحة شعره، أو غطاء رأسه،

في هذه الفترة أشكالاً في غاية التنوع:

1- شعر مصفف على شكل لفائف أو مجسات حول الرأس.

2- تشكيل معقد من الخصلات على شكل صميرة

3- تصفيف على شكل أشعاعات حول الرأس.

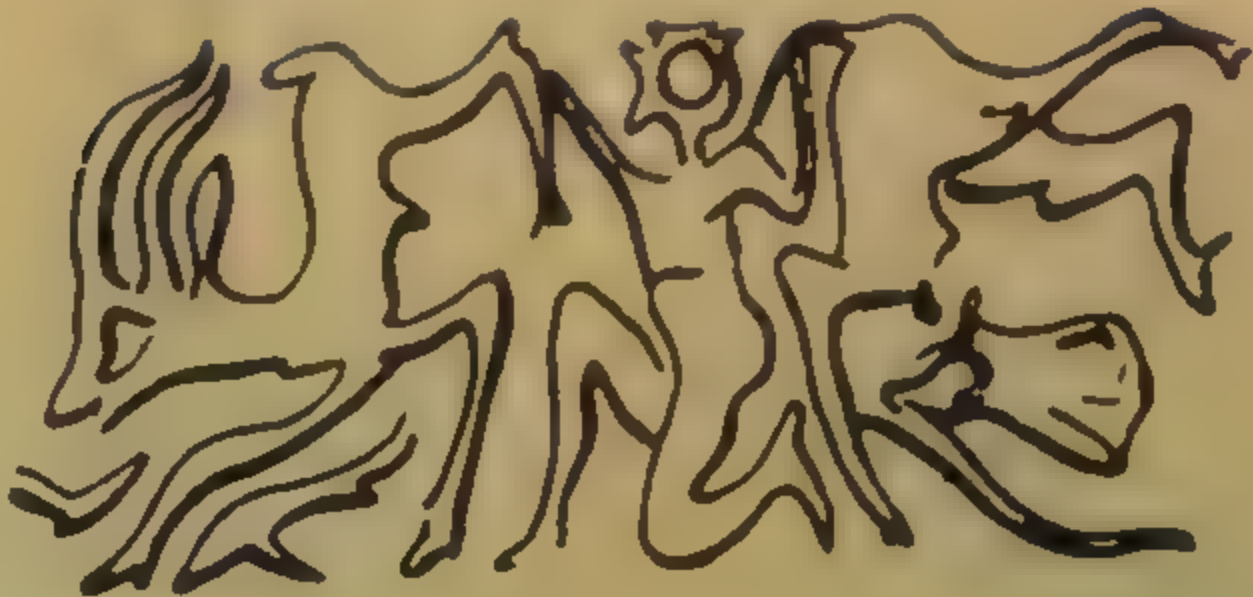
4- تصفيف على شكل سيقان النباتات وتنتهي بأوراق

5- أخيراً، شعر متموج وملفوف بطريقة أكثر تمييزاً لفترات متأخرة.

في النصف الثاني من عصر السلالات الأولى تصبح الأشكال الأيقونية أكثر انتظاماً، فالصفة المميزة لهذه الفترة تتلخص في زيادة عدد صور البطل ذي الشعر الملفوف المواجهة لنا. بل يمكن القول أن النمط الأيقوني للبطل «كلكامش» قد توضحت ملامحه إلى حد ما بحلول الفترة المذكورة.

ينتهي أمييه إلى أن الرجل الواقف الملتحي العاري ذا الشعر الملفوف والمواجه لنا يمكن اعتباره النمط الرئيسي لبطل السلالات الأولى، وأن جميع النماذج الأخرى ذات الوجوه الجانبية - الملتحية وغير الملتحية - ما هي إلا نسخ مكررة للبطل الرئيسي - كما يرى أمييه - وذلك لأنها في معظم الأحوال تؤدي وظائف متشابهة بهذا القدر أو ذاك. أنها لا تظهر إلا في عصر السلالات الأولى ثم تختفي فيما بعد، أما الشخصية الرئيسية - الوجه الأمامي - فقد تم توارثه عن عصر ما قبل السلالات ولم يصبح تصويره الأيقوني مركزياً إلا في الفترة التالية.

غير أن أمييه نفسه يقع في تناقض عندما يلاحظ بعد ذلك بأن الشخصيات الحليقة ذات الوجوه الجانبية، سواء أكانت عارية أم مكسوة بملابس، تختلف فيما بينها أحياناً، من حيث الوظائف، عن الأبطال ذوي الشعر الملفوف (الصور ذات الوجوه الأمامية) وذلك لأن تلك الشخصيات غالباً ما تظهر في المشاهد ذات العلاقة بالمشية، في حين أن البطل الرئيسي،





كما يرى أمييه، يؤدي وظائف أخرى. وربما كان تصوير الأبطال بوجوه جانبية يعود إلى التقاليد التي جعلت الملك - الكاهن مروّضاً وراعياً

وبما أن وظائف النمادج السالفة ذكر مطاطية وغير واضحة دائماً فإنه من المستحيل قول أي شيء محدد حول مدى توارث أطر السلالات الأولى لهذه الوظائف. لكن تنوع سلاسل البطل المتصنف بالصفات البشرية في هذه الفترات يفسر بالدرجة الأولى بالعدد الكبير للبدائل الأيقونية في الماضي وليس على الإرادة السومرية فقط، بل - وكما ذكر أعلاه - في الإرادة القديمة وسمي وادي الرافدين ومن المحتمل أن الوظائف التي يركز في البداية في شخص واحد أخذت تنفصل عنها بالتدريج وتتجزأ ما أدى إلى زيادة عدد الشخصيات. وربما كان السومريون أنفسهم قد أصبحوا غير مدركين لمعنى البطل الحليق الذي يرتدي التتويج، الوجه الجانبي (أوذي) الذي ظهر في البداية لاسيما وأن هذه الشخصيات الأيقونية كانت الأساس للنمادج التي خلقت في فترة السلالات الأولى والتي استمر عدد كبير منها في البقاء حتى العصر الآكدي

أما بالنسبة لسطر - أي الوجه الأمامي - من تقليد تصويره ربما يكون قد سخر مباشرة من عصر ما قبل السلالات فنانة لايقونية وبخلاف جداً بين ذلك البطل أحادي العين والوحيد من أوروك وبين النموذج الأصغر السابق للسطر من "نمط كلكتش" وهو من منظور الشخصيات ذات الوجوه الجانبية تمتلك تقليد تشكيلي أكثر قدماً ورسوخة

في كثير من صور عصر السلالات الأولى يمكن أن نلاحظ في عصر راس السطر غير معروف (مجسات، إشعاعات، تحايل، الأعصاب، وشبه ذلك) وعلى الحمار في وسط تصوير عريبي، شبيهاً بأنه ما يكون بعد فترة عصر ربما أصبح مع الرس غير مفهوم ولكن تعبير هؤلاء الأبطال قريبون إلى بعض من سحر الوظيفة أيضاً، فهم جميعاً مرتبطون بعالم الحيوانات، ويبدون بمثابة بداية - مسيطرة على هذا العالم.

إلا أن البطل المتصنف بصفات بشرية، الذي يظهر بمثل هذا التنوع ليس هو الشخصية المركزية الوحيدة في «إفريز المتصارعين». فمنذ وقت مبكر جداً (السلالة الأولى حسب فرانكفورت والفترة الانتقالية من عصر ما قبل السلالات إلى عصر السلالات الأولى حسب أمييه) يظهر إلى جانبه على الاختتام شريك ومنافس: ما يسمى بالإنسان - الثور. أنه مخلوق بجسد ثور ورأس إنسان، بأذان وقرون ثور على وجه إنسان. في البداية يظهر شكله قليلاً على الرقيمات ولكن اعتباراً من النصف الأول لفترة السلالات الأولى تشكل هذه الصورة شخصية مستقلة، بل تطفئ أحياناً على البطل الشبيه بالإنسان وتستحوذ على وظائفه.

في البداية يصور الإنسان - الثور جانبياً،



6 مسلة الصيد من أوروك



10 : رأس وذيل الثور الوحشي (البيزون الأمريكي).



وفيما بعد وقريبا من العصر الاكدي يبدأ هذا المخلوق الخيالي بالظهور مواجهاً لنا (ربما تحت تأثير شكل البطل الشبيه بالانسان).

لكن يبدو محتملا جدا ان هذه الشخصية قد اقتبسها السومريون من جيرانهم الذين كانت سومر مرتبطة بهم بقوة في الالف الثالث قبل الميلاد وهم العيلاميون بالذات.

لو انتبهنا الى فن النقش العيلامي خلال الفترة السابقة لعصر فجر السلالات في سومر، فاننا نستطيع ايجاد الكثير من الشبه مع اشكال فجر السلالات. فنحن نرى على الكثير من الرقيمات ذات الاصول العيلامية أسوداً واقفة او جالسة في وضعيات بشرية: رجالاً - ثيراناً ونساء - بقرات. وهناك تصوير مثير للفضول تماماً على احد الرقيمات يبدو ان له معنى رمزياً كاملاً: انسان - اسد له مقاييس ضخمة وقد أمسك بثورين صغيرين نسبياً (بالقياس اليه) والى جانبه انسان - اسد مماثل يمسك بعرفي اسدين يبدو ان بين يديه اشبه ما يكونان بقطتين.

وبما ان المعتقدات الميثولوجية للعيلاميين القدماء غير مدروسة حتى الان ولذلك غير مفهومة تماماً، فاننا لن نبني أية تخمينات حول ما يمكن ان تعنيه مثل تلك المشاهد. الا ان وجود صلة قرى بين التصوير السومري للانسان - الثور والشخصية ذات الاصل العيلامي المشابهة يبدو لنا امراً حتمياً لا يقبل الشك<sup>(9)</sup>.

ترتبط بشكل الانسان - الثور كذلك صورة ايقونية اخرى هي صورة ثور برأس انسان او ما يصطلح على تسميته بالميناتور، وقد رصد ظهور تصوير الميناتور لأول مرة في عصر السلالات (ما يسمى بالعصر الانتقالي) على أحد الرقيمات الموجودة حالياً ضمن مجموعة مور الخاصة. يصور هذا الرقيم ثوراً جاثماً في وضع ساكن ورجلاه الاماميتان منتحيتان. وتبدو هيئته، او وجهه البشري (؟) بلحية كثة وفي وضعية جانبية. وهناك نجمة على رأس الثور. نرى فوق الثور حيواناً مصوراً بغير عناية وبوجه جانبي يبدو وكأنه من الحيوانات المقدسة. الى اليمين تبدو مجموعة اخرى من الاشكال تفصلها عن المجموعة الاخرى زهرة، وتتكون من حيوان برقية طويلة وقرون (لعله غزال؟)، ويبدو كما لو كان متجهاً نحو الثور، بينما نشاهد فوقه حيواناً مفترساً يشبه الاول لكنه يلتفت الى جهة اخرى مما يخلق انطباعاً بأنه لا يهاجم الحيوان الآخر كما هو الامر في الحالة الاولى، بل يهرب منه.

بدءاً من منتصف عصر السلالات الاولى يزداد ظهور الميناتور بنفس تلك الوضعية السلبية التي يوليها آمييه أهمية كبيرة لفهم هذه الشخصية. وغالباً ما يبدو هذا الميناتور متعرضاً لهجمات الحيوانات المفترسة كالاسود والفهود وينسب الطريقة التي تهاجم بها الثور



4 : ختم من اوروك يمثل شخصين في مواقف تعبدية مختلفة

الاعتيادي في تصاوير تلك المرحلة من المعتاد اعتبار الميناتور كائنات خرافياً. يلفت فرانكفورت الانتباه الى ان مثل هذا الكائن قد ظهر لأول مرة في عصر السلالات الاولى وهو العصر الذي يدي فيه بخلق الكائنات الخيالية مثل اتصاق البشر واتصاف الحيوانات وانصاف الزواحف واتصاف الطيور... الخ. وقد عارض فرانكفورت فرضية بريل الذي قال بها في عام 1909 ومفادها ان الميناتور لم يكن كائناً خرافياً، بل هو حيوان البيزون الذي كان يقطن آنئذ وادي الرافدين. أشار فرانكفورت الى ان اللحية الطويلة لتلك الحيوانات التي اعتبرها بريل من البيزون لم تلصق بوجه البيزونات، بل بوجه الثيران الوحشية، اما البيزون الحقيقي فقد كان نادراً ما يصور على الرقيمات.

غير انه ينبغي تمحيص حجج بريل باهتمام اكبر، وكذلك تدقيق المصطلحات التي يستخدمها فرانكفورت في تحديده للانواع. اعتبر بريل ان ما يسمى بالميناتور هو الثور السماوي في ملحمة گلگامش وان هذا الحيوان لم يكن كائناً اسطورياً، بل بيزوناً. يذكر بريل في دراسته اوصاف الثور الوحشي (ويسميه بريل بيزونا)، وهو منحوتة من الجص الاسود عثر عليها مورغان في سوز، وتمثل الحيوان في وضعية شبه اضطجاع ومثنياً أطرافه. يبدو في شكل جانبي نموذجي الوجه الطويل والحك والذيل الذي ينتهي بخصلة كثة (مثل هذا الذيل بالضبط موجود ايضا عند ما يسمى بالميناتور، كما ان شكل قرني الميناتور ينطبق كلياً ايضا مع شكل قرني الثور الوحشي (الشكل 9) (10).

يشير هيلتزها يمر الى وجود ثلاثة انواع من الثيران البرية في ما بين النهرين وقد انقرضت جميعها، وهي:

- 1 - الثور الوحشي (11) (Bison bonasus) الذي غالباً ما يصور بصفات بشرية (وهنا يورد هيلتزها يمر صورة ميناتور)،
- 2 - الجاموس (Bos bunalus)،
- 3 - الثور أور (Bos primigenius).

كما يتسیر مورتكارت ايضا في دليله الى أنه منذ بداية حكم سلالة اور الاولى بدى الثور الوحشي بالظهور على الاختتام، بينما لم تظهر قبل ذلك سوى صورة الثور الاعتيادي. اي ما يسمى بالطوروس، علماً ان بعض الاشكال كانت تمثل، حسب رأي مورتكارت، اقنعة لوجه بشرية. يطلق بيومر على هذا الحيوان تسمية «ثور وحشي بوجه بشري»، مشدداً على ان الثور الوحشي السومري هو كائن اسطوري. بينما لم يعرف التعبير «الطبيعي»، ان صح القول، للثور الوحشي إلا في العصر الاكدي.

على هذا فان عدداً من الباحثين يعتبرون الميناتور ثوراً وحشياً، لكنهم يشعرون بالحيرة ازاء التجسيد البشري للاشكال المنقوشة.

لكن وجه الميناتور لا يشبه الوجه البشري في جميع الاشكال المصورة جانبياً، فهو وجه حيواني جلي على بعض الرقيمات وان لم يكن قد نفذ بصورة دقيقة. وفي هذا المجال، فتحة مسالة اخرى تبدو جوهرياً، وهي ان الاشكال الاولى للثور «ذي الوجه البشري» تتوافق من حيث الزمن مع محاولات الانتقال الى التصوير الجانبي للاشكال على الاجسام المسطحة.

كما رأينا، فاننا لا نكاد نجد أية اشكال مصورة جانبياً في عصر جمدت نصر (باستثناء البطل «احادي العين» على رقيمت اوروك). فالبطل - الانسان المصور جانبياً - يبدأ بالظهور بصورة رئيسية على الرقيمات من عصر السلالات الاولى، لكن هذه الاشكال الجانبية تبدو منهجية وتقاطيع الوجه منفذة بطريقة خشنة مما يذكر برسوم الاطفال.

اما الحيوانات - الماعز، الغزلان... الخ - فهي منفذة دائماً بشكل جانبي الامر الذي يسمح للفنان بابرار الخصائص المظهرية بصورة أفضل. كان الاسد اول حيوان صور بطريقة جانبية في فن النقش العائد الى عصر السلالات السومرية الاولى، حيث جعله الفنان يبدو وكأننا ننظر اليه من الاعلى.

في الوقت نفسه تقريباً او بعد ذلك بقليل ظهرت صور جانبية للانسان بتقاطيع الوجه منفذة بتفاصيل اكثر دقة من ذي قبل («البطل ذو الوجه الجانبي») وكذلك الثور «ذو الوجه البشري». والميزة الثابتة لجميع الحالات الثلاث للتصوير الجانبي (الاسد، الانسان، الثور - الثور الوحشي) هي تشابه الحواجب وفراغات العيون والانوف في النماذج الثلاثة). ولولا الخطوط الطويلة لوجه الاسد وكذلك العرف الكث فوق الرأس لكان بالامكان اعتبار هذا الشكل ايضاً لاسد «بوجه بشري». لكن الامر الأكثر تعقيداً هو ما يتعلق بوجه الثور. فهذه الصور تذكر من حيث طريقة تنفيذها وفطريتها برسوم الاطفال اكثر من غيرها. ويبدو ان السبب يكمن في كون الوجه المثلث العريض للثور يصبح متشابهاً مع الوجه البشري ولا يميز بين



الوجهين سوى القرنين والاذنين (12).

بهذه الطريقة بالضبط رسمت القرون والاذنان لوجوه الثيران - الثيران الوحشية «البشرية» في اشكال عصر السلالات الاولى. ولا يمكن العثور في هذا العصر على أي تصوير لهذا الحيوان «بوجه بشري» جانبي. لذلك يبدو لنا من المحتمل جدا بان الاشكال الاولى للثور «ذي الوجه البشري» لم تكن الا محاولات للانتقال الى التصوير الجانبي للحيوان، ولم يقصد بها في بادئ الامر تمثيل كائن خيالي، بل شكلاً واقعياً للثور - الثور الوحشي (13). اصف الى ذلك ان لحية الحيوان لا تدل بالضرورة على التشبيه بالانسان. فثيران أور المرسومة ببراعة تمتلك لحى طويلة كذلك استوحيت من لحى حيوانات الطوروس حسبما أخبرني مختصون في علم الحيوان، وان خصائص هذه اللحى تم نقلها بدقة بالغة.

يحتاج رأي فرانكفورت القائل ان عصر السلالات الاولى كان عصر خلق الكائنات الخليفة، الى تدقيق ايضا، فالاصح هو ان عصر السلالات الاولى كان عصر التوليف والتصوير المجازي. قبل هذا العصر كانت توجد كذلك صور لكائنات خيالية (قارن التين ذا رأس الثعبان من عصر جمدت نصر)، ومن جانب آخر، فان أي خيال مهما كان جامحاً يعود بحذوره الى صور واقعية ملموسة تماماً، اذ ان جميع الكائنات الخيالية تتكون من أجزاء حيوانات حقيقية بطريق التمثيل (مثلاً: غالباً ما تنتهي الاذنان الطويلة برؤوس ثعابين والرقاب الملطوية بمناقير طويلة و... الخ).

لذلك من الطبيعي الافتراض ان الشبه بين وجوه الحيوانات والانسان كان يدفع بالفنان في خاتمة الامر الى خلق كائنات خليفة كالثور الشبيه بالانسان والذي ظهر بعد ذلك بحوالي ثلثمائة عام، اي في العصر الاكدي.

اما الشخصوس الاخرى في «افريز هالمتصارعين» فهي تمثل التيوس والغزلان والآيل والى غير ذلك من حيوانات متنوعة غير شرسة، واخرى شرسة كالاسود والفهود.

(1) عثر على اقدم ختم اسطواني في جاغار بازار في الطبقة الثامنة (يؤرخ بمرحلة حلف)، ولكن الآثاريين يرون ان هذا الختم يعود الى طبقات اكثر تأخراً، وانه وجد هناك بطريق الصدفة.

(2) يفترض فان بورن امكانية اعتبار هذا المشهد تصويراً لطقس ديني، ولكن من المحتمل انه يصور لحظة منح الوارث حقيقه.

(3) المعروف ان مسلة الصيد من اوروك (الشكل 6) يمكن اعتبارها كذلك رسماً عن وظائف هذا البطل، ذلك انه يمثل النموذج الايقوني ذاته (هناك فارق بسيط فقط في الاحذية والملابس حيث هي مشدودة اكثر). ان هذه المجموعة من الاشكال هي التي شكلت الاساس الذي وضع عليه موريتات

(4) هذا الختم موجود ضمن مجموعة مكتبة بيربونت مورگان في نيويورك.

(5) تعتقد بورادا بان قسماً كبيراً من الكائنات الخيالية كان يتم خلقها بهدف انجاز الموضوع و«رغم ان مثل هذه المخلوقات يمكن ان تكون اسطورية ويحتمل ان الاشكال التي تجمع بين الانسان والحيوان كانت نتيجة رغبة الفنان في التوصل الى الانسجام الهندسي للموضوع الانشائي بشكل عام».

(6) يشير امييه الى ان مثل هذا «اللباس الحربي» يمكن ملاحظته في آثار اكثر قدماً

(7) يؤكد فرانكفورت بان ذلك كان خصلة من الشعر المضفور، ولكن امييه، على ما يبدو، محق تماماً في افتراضه بان «الخوذة ذات القرون» من العصر الاكدي تنحدر من هذه القبعة بالذات، خاصة وان حافات القبعة تشبه منذ عصر السلالات المبكر الحدود العريضة - «قرون» الخوذة الاكديّة. وما زال مثل هذا الشكل لغطاء الرأس نادراً جداً في هذه الفترة.

(8) تصوير الوجوه جانبياً يتصل بالدرجة الاولى بالمبدأ التشكيلي الرئيسي لفن الشرق القديم حين كان يؤخذ - كأساس - الرمز الشائع الاسهل في التشخيص، بالاضافة الى سهولة رسمه. والوجه الجانبي ذو العين الامامية يصيح بالضبط مثل هذا الرمز للصورة البشرية.

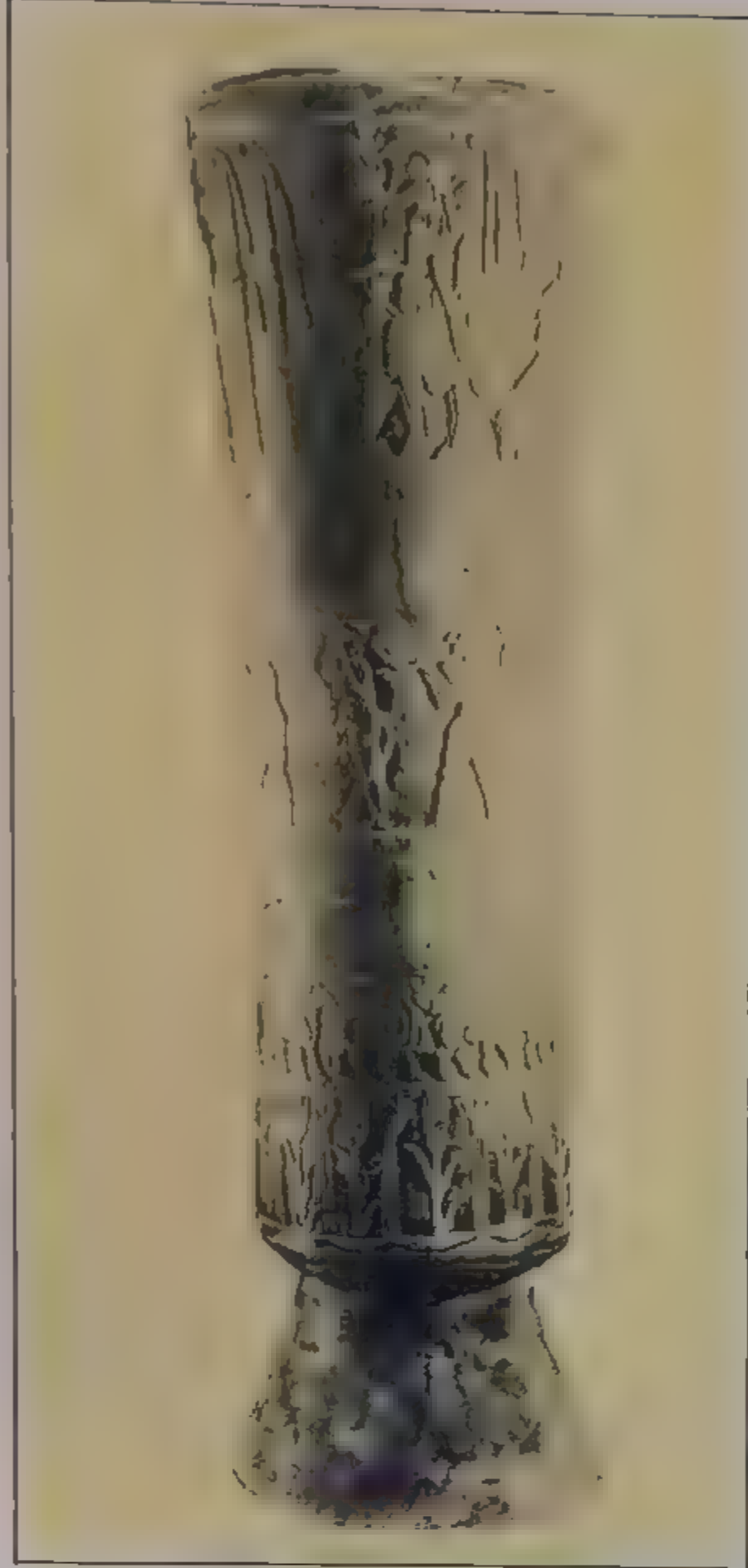
(9) يفترض أوفتربان مثل هذه المشاهد كانت «الانعكاس المادي للطقوس المرتبطة مباشرة بالصيد». وعلى هذا فاننا نرى سحرة وكهانا على وجوههم اقنعة تمثل اسوداً او ثيراناً. ورغم احتمال صحة مثل هذا الافتراض الا انه يبدو مشكوكاً في صحته بالنسبة للرقيمات المذكورة اعلاه نظراً الى التركيز على الاحجام الهائلة «الخرافية» للحيوانات ولعل مثل هذه الاحجام الضخمة كانت تستخدم لتصوير «ملوك» او «ملكات» الحيوانات

(10) الحيوان الذي يسميه بريل بالبيزون هو الثور الوحشي (يبدو ان بريل كان يقصد بالبيزون الثور الوحشي). ان اوصاف هذا الحيوان المذكورة في المؤلفات المتخصصة وغير المتخصصة تنطبق جميعاً تقريباً على اوصاف البيزون بسبب ان الحيوانين هما من فصيلة واحدة. وللثور الوحشي، كما للبيزون الامريكي، شعر على الجبهة والرقبة.

(11) Bison Priscus Bojanus هو ثور وحشي بدائي منقرض، اما الـ Bison bonasus فهو الثور الوحشي المعاصر.

(12) يلفت بريل الاهتمام كذلك الى ان رؤوس البيزونات (اي الثيران الوحشية) المصورة جانبياً على جدران الكهوف في جبال التامير تذكر كثيراً بوجه بشري ملتصق من الجانب. ولكن رغم ذلك فان ما نراه هو رأس حيوان.

(13) الادوات الاضافية - رموز الصحون والحلي والاهلة وغيرها - انما تدل على ان هذا الشكل كان ينظر اليه احياناً باعتباره كائناً اسطورياً او مقدساً



5 : مشاهد تقديم القرابين على الآنية المشهورة من اوروك.



3 : مشاهد تمثل المواقف اليومية المألوفة من بداية مرحلة جمدت نصر



9 : منحوتة من الجص من سوز تمثل الميناتور -

نظرية شاملة عن عبادة تموز وكذلك للخروج بالرأي القائل ان مصورات هذا النوع من التاليف تسود الآثار الفنية لوادي الرافدين.



# ذكريات خضبة

## ميثيل خليف



لمخرج مسير خليف

الاستعماري لفلسطين، الاما يبدو مستترا وراء تلك الهمسات الحريية والتعابير الحسنة والطبيعة الهادئة لكن الفيلم لاحق يصير الى المدرج الذي من عليه تنصب عند الموقع السياسية ثم تدفق ومعها يتدفق حارس - في الفيلم - هذا التدفق لا يرفع شعار ولا يؤيد عصبة - بل يعبر قصة اسدية عالية في امة وماتة في المانة غير سرحة وما انها اسدية حالصة فهي سياسية خالصة

«ذكريات خضبة» هو ايضا احد الافلام العربية القليلة التي تجعل المرأة الموضوع المحور. بل هي الكيان. أنها التماثل الذي يحزن اليه الرجال: المرأة - المرأة، المرأة - الارض، والمرأة - الام. هذا التماثل مسنود بأسلوب من السرد الهاديء، بلقطات طويلة للارض. وبحس بيؤي كامل لا تلفيق فيه. أنه فيلم أخاذ في صدقه وجمال طبيعته (الطبيعتان: طبيعة الفيلم وطبيعة البيئة والحياة التي ينقلها) «ذكريات خضبة» أول تذكرة عربية ذات توجه عالمي لزيارة فلسطين التي ستبقى عربية

محمد رضا

للفيلم جانب كبير من التسجيلية. انه يصور حياة المرأتين - كل على حدة - الخاصة في نفس السهولة والمعاشية التي قد لا يقدر عليهما الا مخرج كبير مع ممثلين كبار. خليف يكتفي بالبيئة سندا له، ويفهمه لها وتواصله معها. كما يعتمد على تعامله مع هاتين المرأتين اللتين، كباقي شخصيات الفيلم، لم يسبق لهما ان وقفتا أمام الكاميرا من قبل. يدلف بهما الى مواقف فيها ادارة سردية، لكنه لا يتخلى قيد انملة عن الحس الواقعي - الحقيقي للحياة اليومية، وينجب لحساب السينما العربية ما يمكن ان نسميه سينما المعاشية. وطريقته في ذلك مزج التسجيلية بالمواقف السردية المطلوبة دون دراما، ومن دون ان يؤثر ذلك على الصورة اليومية المستخلصة، وهي صورة هادئة تنبض بنبضات اليوم والليل في القرى العربية الكاميرا هي من جملة الاشياء الصامتة في المكان. لا تبدو مطلقا متدخلة ولو ان هناك ترتيبا معين لبعض مشاهدتها بدت فيه مذكرة بوجودها

انه حتى منتصف الفيلم تقريبا لا يبدو ان هذه الشخصيات لديها روابط مع الواقع

ربما وبقليل من النقاش، كان «المخدوعون» لتوفيق صالح 1972 افضل فيلم روائي عربي عن القضية الفلسطينية، و«فلسطين الجذور» لامين البني 1979 افضل فيلم أرشيفي صدر عنها. واليوم «ذكريات خضبة» هو افضل فيلم عربي الاخراج والادراك صورا داخل فلسطين المحتلة

ميثيل خليف: فلسطيني درس في بلجيكا المسرح والتلفزيون ومكث فيها ليعمل على المسرح فترة ثم يتحول للعمل على اشرطة تلفزيونية اخبارية وتسجيلية. وهو يقدم هنا اول فيلم له صورته كاملا في فلسطين ليعرض فيه جوانب حساسة عن القضية الكبرى تتعلق بالمرأة الفلسطينية وبوجودها الاجتماعي، ويرمزها النضالية التي لا نعرف عنها سوى صور المظاهرات في الافلام الوثائقية.

الانتاج ليس عربيا. لكن الفيلم عربي بدأ بأحاسيس ومبادئ صاحبه مروا بشخصياته بمكان تصويره، بمواقفه، بطروحاته وأفكاره، وانتهاءا بلهجته الفلسطينية الصافية التي نسمعها - هذه المرة - فوق الارض الفلسطينية ذاتها.

الاستثناء الوحيد هو أسلوبه، وهو استثناء غير مطلق وموجود في صفة ايجابية تماما وليس في اغتراب - ميثيل خليف يبدو الان المخرج العربي الوحيد الذي يعتمد شكلا سينمائيا بتقافة عربية في لغة موظفة من دون شروخ او انفصامات مع واقع وحياة ومضامين الفكرة

يتحدث خليف عن شخصيتين حقيقيتين، كذلك حقيقي كل ما هو حولهما، واقعي، وفيه طعم الحياة اليومية، جمال تلك الحياة وبساطتها المنسرحة. السيدة الاولى - فرح حاطوم - امرأة متمسكة بحقها في الارض التي صايرتها قوات الاحتلال وهي ترفض باصرار بيعها، مؤمنة بذلك اليوم الذي ستعاد فيها تلك الارض اليها. السيدة الثانية - سحر خليفة - لاحظ انه لا صلة بينها وبين المخرج - امرأة متمسكة بنضالها في سبيل مجتمع عربي افضل في فلسطين. في الاثنتين ثورة واحدة. التعبير عنهما هو الذي يختلف: السيدة الاولى تربطها علاقة بالارض التي ترفض بيعها، والسيدة الثانية تدعو لانقاض المرأة العربية على نفسها اولاً، وعلى التقاليد التي حولها، وعلى ما بين الاثنتين من اختلاف بين في الرؤية والاهتمامات فان كلا منهما هو نموذج حي وصلب.



كيف تستطيع ان تدير شخصيات حقيقية لم يسبق لها ان وقفت امام الكاميرا، دون ان ترتكب هفوات او حتى دون ان تضطر لتمثيل ما تقوم به؟ بالتحديد اقصد السيدتين فرح حاطوم وسحر خليفة.

★ «الفيلم حدث كلقاء، او كما تستطيع ان تقول كنتيجة لقاء بين الفريق السينمائي وهؤلاء الناس. وككل لقاء هناك مشاكل ثقة، مشاكل تعرف الواحد على الاخر ليحدث بعد ذلك انسجام في العلاقات. في السينما التي اردت ان امارسها، اذا حدث ذلك الانسجام فان ذلك هو تعبير عن ابعاد رائعة بحد ذاتها. وهذا اصلا ما حاولته... حاولت ان اتقرب من الشخصيات بشكل انساني محض. ربما لذلك من يرى فيلمي مرة غير من يراه مرتين. اولاً، لان هذا الفيلم ليس له مرجع، اي لا تستطيع تقول ان هذا الفيلم يشبه فيلماً آخر. ثانياً، لان ما حدث معنا هو اننا اقتربنا من الناس وعاشناهم في البدء، وهذا التقرب والمعاشة ينعكسان على العمل بهدف ان يحدث تقارباً مماثلاً بين الفيلم وجمهوره».

هل كان شكل الفيلم، القائم على المزج بين الروائية والتسجيلية، موجوداً في ذهنك قبل التصوير؟ او ان بعضه كان وليد التوليف (المونتاج) فيما بعد؟

★ ان اقول انه كان موجوداً مائة في المائة قبل التصوير فهذا كذب. الذي كان موجوداً هو توالي المشاهد - وهناك عدة مشاهد صورتها ثم حذفتها لاحقاً كأي عمل. لكنني حين بدأت العمل على هذا الفيلم بدأت كتابة. كانت في ذهني صورة مفصلة عما اريد. مثلاً كتبت ان الفيلم يفتح على القرية صباحاً، ثم ندخل البيت ونرى السيدة حاطوم تعمل وتحضر الطعام. احدى اللقطات الاولى، اذا كنت تتذكر، هي لقطة على صحن خضار موضوع. الفكرة هنا كانت ان ادخل الى بساطة الحياة اليومية التي هي جوهر الحياة. انها تعبير عن ضرورتها الاولى. هذه اللقطة لم تكن في السيناريو الذي كتبت به بل كنت ابحت عن مدخل من هذا النوع فوجدته في طبق الخضار الذي كان موضوعاً بالصدفة امامي. مثال آخر، هو عندما كنت اريد ان احدد علاقة سحر بالمجتمع، بالمدينة. كتبت ذلك في كثير من اللقطات، لكن عندما ذهبنا، فريق التصوير وانا، اليها وجدنا انه من الناحية السينمائية هناك حاجة للبحث عن ركائز اكثر طبيعية ناتجة عن الواقع المترابط بينها وبين المساحة التي تحيط بها.

هل كنت تعرف مواقع التصوير بالضبط؟  
★ نعم كنت اعرفها. كنت ايضا اعرف الاجواء والامكنة معرفة كاملة. اعرف ما هو الجو في الساعة السادسة صباحاً عندما يستعد العمال للتوجه الى اعمالهم. كتبت مثلاً، في السيناريو، ان السيدة فرح حاطوم تقطع

الشارع في القرية وهناك نرى بعض العمال المتفرقين المتوجهين فرادى في صمت الصباح. هنا ايضا وقع لي ما كان ان ذكرته لك قبل قليل حول ثلقائية بعض المشاهد التي اضفت على الفيلم شيئاً من التسجيلية اذ يظهر ولد، ونحن نصور، محاولاً ان يلحق بوالده بغية مصاحبته فاذا بوالده يدفعه بعيداً عنه أمراً اياه بالعودة الى البيت، انه نفس الحادث الذي ربما قد وقع لغير واحد منا في صغره، وهو غير مؤلف بل حدث امام الكاميرا عفويًا فأبقينا اللقطة لطرافتها وعضويتها.

لكنني ما زلت اسأل عن البلورة في الشكل، عن كيف استطعت ان تجمع بين الروائية وبين التسجيلية في اسلوب طبيعي لا تنافر فيه. هذا السؤال هام بالنسبة لي لان النتيجة التي حصلنا عليها من وراء هذا المزج كانت جديدة، في نوعها، عدا انها كانت ايضا جيدة، فهل تم هذا المزج في المونتاج، او انه كان في ذهنك منذ البداية؟

★ لا كان في ذهني من الاول، كان من ناحية ذهنية وليست سينمائية بحتة، ولقد فوجئت كثيراً بكيفية حدوث هذا المزج حقيقة. المشكلة كانت بالنسبة لي هي البحث عن المساحة الذهنية للشخصية التي عندي. مثلاً الشخصية المعينة التي امامي في مكان محدد، لنقل انها مطبخ او غرفة او شرفة، بماذا تفكر في تلك اللحظة؟ كانت لدي اكثر من طريقة لترجمة هذا التفكير او ما اسميه بالمساحة الذهنية، الاولى هي ان نسمع الصوت كتعليق على صورة الشخصية وكأنها تناجي نفسها («ساوند أوف - Sound off»). هذه لم اكن اريدها، ثانياً كان لدي حل معتمد على «رجوع الذاكرة» (Flash back) او تقديمها (Flash forward) لكنني لم اكن بصراحة مهتماً بهذه الطريقة، اذن باتت الامور تفرض نفسها بهذا الشكل حتى وصلت الى الحل الذي اريده. وجدت اني لو ترجمت افكاري وترجمت افكار الشخصية، لوصلنا الى نقطة مشتركة، الى مساحة ذهنية واحدة والى لقطات تعبر حسياً وشاعرياً عن هذه المساحة. هذا افادني في بعض المشاهد في تعميق الصلة العاطفية بين المتفرج وبين الشخصيات العادية التي صورتها. وفي كشف اعماق لمعنى الوطن، واعماق للهوية الانسانية، وفي التأكيد على ان كل ما نعمله هوجميل، المهم كيف نتطلع اليه، وفي ذلك - على ما اعتقد - اضعاء الثقة بالنفس على ما نقوم به في حياتنا العادية...

هل تمت كل مشاهدك على مثل هذه الطريقة، او ان بعضها كان مبنياً منذ البداية؟

★ لا لم تكن كلها. في مشهد بيت سحر خليفة في نابلس نبداً المشهد بصورة اريكة، والمشهد قادم من النافذة، ثم الى قطع من البيت، زوايا

معينة منه، ثم الحديقة، ثم البيت مجدداً. بالنسبة لي كان هذا المشهد هو اكثر المشاهد مهنية، اكثر مشهد حافظت عليه كما اردته وتخللته وبنيت من الاول. لماذا؟ لاني كنت اعلم سلفاً ما الذي اريده من وراء تصوير اركان البيت. كنت اريد ان اعرض وضع المرأة العربية في البيت. لكن بما ان هذا البيت كان قديماً ويتضمن معاناة جدلية بالنسبة للكاتبة والروائية سحر، فاني اردت ان اعطي صوراً متناقضة له يعبر عن تلك الجدلية، وعن الرفض الذي تكنه سحر للتقاليد وعن الحنين للبيت في آن واحد. كان علي ان اقطع هذا المشهد لكي اجد من الانسجام الذي يستطيع البيت بسهولة ان يؤلفه، لكنني في نفس الوقت كنت لا اريد ان اعطي صورة الرفض التام ولا الحنين الكامل

في مشهد مؤلف من لقطة ثابتة للسيدة حاطوم في مطبخها، نراها، وهي تتكلم اليها وتعمل في الوقت ذاته، تغيب عن الكادر ثم تعود اليه عدة مرات دون ان يتوقف شريط صوتها. مرة اخرى في بيت سحر وهي تكتس. ايضا الكاميرا في لقطة ثابتة خارج الغرفة، وسحر تظهر مرة وتغيب مرة وهي تؤدي عملها بصورة اعتيادية. هل تأليف هذه اللقطات مأخوذ عن افلام غربية جديدة او انك متأثر بها؟

★ اذا كان هناك تأثر فهو غير مباشر، ربما في عقلي الباطن، لكنني لا اعتقد ذلك، واستطيع ان اؤكد لك اني لم انقل هذا التركيب التصويري عن اية سينما. وانا اولا جئت متأخراً الى السينما حيث مارست المسرح من قبل. وفي احدى المرات قدمت مسرحية في شكل جديد اثار رفض المنتجين لها فتوقف العمل، لكن بعد اربع سنوات اعيد تقديم نفس الاسلوب في مسرحية اخرى من اخراج آخرين.

كان هذا في بروكسل؟  
★ نعم. هذه الحادثة كما تقول اثرت في تمام لكنها لم تجعلني اغير من محاولاتي في التعبير عن فني بأساليب خاصة بي عملت في التلفزيون بنفس الطريقة وانا لم ادرس في حياتي كلها تاريخ او مهنة سينمائي واحد. ما استند اليه هو ان دراستي مبنية على اساس دراماتوجية كما يسمونها بالفرنسية، اي، فيما تعنيه، دراسة فنية كاملة لكل عمل على حدة. اي كيف تبني العمل على خط درامي معين. تأخذ مسرحية وتسحب منها الخط الذي سيفرض الديكور، طريقة التمثيل، الاضاءة... كل شيء بالنسبة الي. السينما المتكاملة هي التي لديها خط درامي...

هل تعني هنا انه لو كانت لديك فكرة اخرى لفيلم آخر، فانك ستحقق فيلماً مختلفاً؟

★ ممكن جداً، او بالطبع. هذا الفيلم، «ذكريات خصبية»، لا يستطيع ان يعيد نفسه، لا يستطيع انا ان اعيدده. هذه اهمية الخلق الفني بالنسبة





السيدة سحر حليفة



السيدة فرح حاطوم

ويحترمو وجودنا. مش كنا نفهم بعضنا البعض، تنطلق سحر من وضعها الذي نتصب عصبها فيما بعد على الصهيونية ومؤارريها من احب وعرب انها تبدأ من الحارة ومشكلتها المحلية وتنتهي باستعدادها لأن تصحي نفسها وتذهب الى ابعد الابعاد في الوقوف ضد هذه السلسلة المترابطة من الوجود القسري

ـ الا تعتقد أن الفيلم يبدأ بالانتقال من الخصوصية الى العمومية ابتداء من هذا المشهد بالذات؟

★ اعتقد ان هذا البعد الاجتماعي بدأ قبل

انسان لا يبدأ من على بعد 14 ألف كلم، بل يبدأ اولاً من الغرفة التي ولد فيها. بمعنى آخر، حين كنا صغاراً، في العاشرة، كان الاضطهاد الاول الذي يمارس ضدنا صادراً عن البيت والتقاليد ولم يكن اضطهاداً ذا وضوح سياسي. لم نكن، وقد ولدت وعشت في فلسطين، نعرف في تلك السن المبكرة «العدو»، وكنا نعتقد اننا نعيش تماماً كما يعيش اي مجتمع آخر. المشكلة الوحيدة آنذاك كانت في الخلية العائلية المحيطة بنا. الحارة، كما تقول سحر: «تقولي الحارة يا ابو العز.. اية حارة؟ لو كانوا يكفو غضبها عنا

لي، هو ان يستطيع اعادة اشياء معينة في اللاوعي عندي، وهذه تؤلف الاسلوب. افكر جدياً بأن الموضوع هو كوني قد قبلت، او افترضت، بأنني ابحث عن اسلوب، والبحث عن اسلوب هو البحث عن هوية جماعية للعالم العربي. الان، بما ان الاصاله هو موضوع مهم مائة في المائة في حياتنا وفي نضالنا الى مستقبل افضل، فقد حاولت ان افهم ما معنى الاصاله. بالنسبة لي الاصاله ليست العودة الى الجذور، ولا الاستسلام للمقدرات او الركون لاحضان الغرب. انها - عندي - اننا نحن عنصر انساني فعال، وهذا لا ينطبق فقط علينا نحن العرب، بل على جميع شعوب العالم الثالث، او على اي شعب يبحث عن المعنى والانسجام في حياته. بالتالي، وبما اننا عنصر فعال في الانسانية، فانا نستطيع ان نستخلص من تجاربنا المهمة ومعارفنا ما يفيد في اعطائنا ابعاداً مستقبلية. هنا يصير امر البحث عن الجذور والتاريخ امراً في البحث عن علاقاتنا وعن تعاملنا وانسجامنا الداخلي، امر في البحث عن الذات الفردية والجماعية.

ـ هل تلتقي هنا مع الكاتبة سحر التي في الفيلم توضح ان ثورتها موجهة اساساً ضد تخلفنا قبل ان توجه ضد اشكال الاستعمار؟

★ مائة في المائة.

لنفسر معا موقفها اذن...  
★ سحر امرأة قررت ان تأخذ حياتها بيدها. حاولت ان تدرك القيود التي فرضت عليها التخلف والسقوط في ربة التقاليد المجحفة، وقد وجدت ان هذه القيود داخلية قبل ان تكون خارجية او استعمارية. ان الاضطهاد لاي



لقطة من فيلم «ذكريات خصبية»



ذلك، لكنه في المشاهد السابقة لمشهد سحر هذا، قد تحس به موجوداً تحت سطح الماء. مع مرور الفيلم يرتفع على السطح ويظهر واضحاً. في البدء كان همي أن اعرض الحياة اليومية كما يحسها كل واحد. مع ذلك ضمنيتها تلك الاشارات الى الضغوط والاضاع السياسية المعقدة بالنسبة للمرأة الفلسطينية كما في مشهد العمل، وفي المشهد الذي تحدث فيه سحر عن المرأة وحريتها.

- اذن هل نستطيع، او لا نستطيع، القول بأنك في «ذكريات خضبة» احسست بمشاكل المرأة الفلسطينية اكثر مما احسست بمشاكل الرجل الفلسطيني. اقصد ان فيلمك هو فيلم عن فلسطين والمرأة وليس عن فلسطين والرجل، ويبدو لي ان ذلك كان مقصوداً منذ البداية، منذ كتابة السيناريو لانك وضعت نصب عينيك التعامل مع امرأتين وليس مع امرأة ورجل. من هذا الموقع ايضا الفيلم جديد بين امثاله في السينما العربية...

★ اتفق معك، وهي مشكلة مهمة جداً بالنسبة لي وحتى في الاعمال التي اكتبها حالياً تلعب المرأة فيها الدور الاساسي ايضا. وهناك عدة اسباب لذلك. احدها هو انني كرجل، علي ان اضع نفسي على طاولة تشريح حتى النهاية اذا ما اردت التعامل مع شخصية رجالية. المشكلة هي انني ضد كل تحليل تفصيلي للفروق الجنسية للانسان. وان عملية الخلق لا تمر، ولا مرة، بصورة مباشرة. تمر بشكل مباشر عندما يمتلك الواحد ادواته مائة في المائة. ان عملية الخلق تمر عبر تباعد بين الكاتب او المغني او المخرج او اي فنان. وبين موضوعه لكي يوصل المحتوى الذي يريد ايصاله، ربما باثر من لاوعيه وبما انني اقدم موضوعاً بحاجة الى طاقات تعبيرية معينة، وبما ان هناك تباعداً بيني وبين نفسي كطفل، وبينني وبين المرأة، فيأني اعتقد بأنني استطيع ان احكي عنهما افضل من ان احكي عن نفسي بصورة مباشرة. ثمة اناس يبقون اطفالاً وان كبروا، وآخرون منهم اطفال كبروا.. انا افضل ان اصف نفسي كطفل كبير لان هذا يفي بأحد شروط التعبير وهو فرض المسافة بيني وبين طفولتي. لذلك فان جل المواضيع التي اسعى الى تقديمها، هي اما من خلال امرأة او من خلال طفل.

وهناك حقيقة اخرى مهمة وهي ان المرأة والطفل هما اللذان يعانيان من اكثر اشكال الاضطهاد واعنفها في مجتمعاتنا، لذا فان تعاطفي معهما هو ضرب من تعاطفي مع مفهومي الحرية.

- بعض المخرجين المسرحيين او السينمائيين يصلون الى نتائج سلبية حين يحاولون تعطيل الحس الدرامي، خاصة على صعيد التمثيل. اذ انهم في محاولتهم هذه

التي يطلبون فيها من الممثل ان يذهب الى اقصى التسطيح لشخصياتهم بحيث لا يبقى اما منا غير جمود متشنج وحوار جاف لا يعبر عن عفوية الشخصية، ويصبح جموداً معنياً وحواراً لا يحمل اية شحنات عاطفية تلقائية، ولم يكن الناس العاديون في «ذكريات خضبة» كذلك فهم لم يبتعدوا عن الدراما الى مثل هذا الحد. كيف تم ذلك؟

★ هناك مشهد تجلس فيه ثلاث نساء حول طعام يحضرنه، تستخدم امرأة عجوز بينهن عبارة كانت قد سمعني ارددها لهن هي «بدنا أشياء طبيعية... نبقى طبيعيين للآخر... احنا ما بدناش نمثل. تستخدمها في التصوير اثناء دردشتها مع باقي النساء. هذه كانت الفكرة الاساسية لكل معاملتي مع الممثلين. هذه كل طاقة العمل والعلاقة التي اردتها لهن. ان يقدموا الاشياء مثلما يحيونها، دون تأليف...

لقد صورت السيدة فرح حاطوم وهي في دوامة من العمل. ولا بد انك تتذكر بان كل المشاهد التي صورتها لها كانت تؤدي فيها اعمالاً من اعماق تاريخها. هذه الاشياء لا مجال فيها للتصنيع او التأليف، فهي عادات متوارثة واعمال مارستها منذ صغرها ومارستها امها وجدتها وقبل ذلك جدات جداتها... في مشهد تحضير الطعام بالذات كن يحفرن «الكوسا» وحفر «الكوسا» عادة متبعة ومألوفة عندها وتتميز بحاجتها الى نوع من التركيز خاصة اذا كان عليهن ان يواصلن احاديثهن اثناء ذلك.. وسرعان ما تصبح الكاميرا منسية في هذه الحالة بحكم انشغالهن عنها وبذلك تستطيع ان تلتقط كل ما هو طبيعي تماماً. - ماذا عن المشهد الذي نرى فيه السيدة حاطوم ترفض فيه بيع الارض؟ كان انفعالها مؤثراً، هل كان طبيعياً؟

لقطة لقوات الاحتلال من الفيلم





لقطة من فرح سحله الكاميرون

المبلغ، أحياناً كنت أتجاوز أموراً كانت تتطلب توفيراً مالياً أكثر لتصويرها وذلك بالإبقاء بها عبر رموز أو بتصويرها بشكل مختلف، واعتقد أن هناك دائماً طريقة ما للتجاوز على كلفة العمل

الرييورتاجية في الأصل، تلك التي يصطحبها مصورو التلفزيون مثلاً، أو السينما، إلى أماكن التصوير الداخلية. لكنها لم تكن كافية فاستأجرنا «بروجكترات» لكي نبعد قليلاً الأضواء المسطحة. وكنا نعتمد على أن لا نبداً أمام أي ممن يحيط بنا كفريق تقني يعمل الاتنا، كنت أحاول أن أتجاوز كل فجوة تباعد بين ألياتنا وبينهم وكنا أحياناً كثيرة نترك الأضواء كما هي حتى ما بعد توقف التصوير والاعداد لللقطة التالية... وذلك للإبقاء على وحدة المشاعر المتألقة مع الجو العام للعمل.

هل كنت قلقاً بسبب من الميزانية المحددة؟  
★ لا، لأنني أرفض أن أبدأ فيلماً دون أن تتوفر لي الميزانية كلها ودون أن يكون لدي برنامج محدد أعرف فيه متى سأنتهي من التصوير كان لدي مبلغ معين من المال، وسلفاً درست كل ما يلزم من أجل أن أصنع الفيلم ضمن هذا

★ طبعاً، كلها انفعالات طبيعية. أن الذي كان يثير اهتمامي هو البحث عن المواضيع النابعة من داخل البيت. كما هو في المشهد الذي ذكرت، فقد علمت أن ابنها يفكر في بيع الأرض، ذهبت إليه وطلبت منه أن يفتح الموضوع أمام أمه.. لقد استخدمت معرفتي ووظيفتها في ذلك، وهكذا كان انفعالها طبيعياً. وكما شاهدت في الفيلم تعلن رفضها وتعلنه في غضب حقيقي رغم محاولة ولدها اقناعها ولوبا لاتفاق معي. هذا المشهد صورناه في ربع ساعة وأخذنا منه ست دقائق.

- حدثني الآن عن التصوير... عن الأضواء أولاً، طبعاً الأضواء الطبيعية داخل البيوت لم تكن كافية وحدها...

★ لا، لم تكن كافية

- ماذا استخدمت إذن؟

★ كانت معنا حقيبة أضواء مخصصة للأعمال



المشاهد الذي يعرف الدكتور الفنان علاء حسين بشير مرتين، مرة في الحياة ومرة في الفن، قد يصل في مشاهدته الى استقلاج مصير فهذا الاخصائي في جراحة التجميل والمثالي في نزعة الانسانية، يقوم في الفن بتفريق الجسد الانساني وتشويبه، رؤوس فارغة، صدور مجوفة، عين في غير محلها، راس مقطوع، بطن مبقور، جسد يشبه صخرة صلبة تارة وجذع تخل خاو تارة اخرى، وثمة اجزاء واشلاء مربوطة بكلايب ومسامير ودبابيس، خيوط ابر براغي، حبال، تحيط وتشد وتكم وتربط وتكيد، فهل ثمة علاقة سلبية الطابع بين مهنة الجراح وعمل الفنان في شخص الفنان، وباترى هل تستمر المهنة في الفن متقلبة على وظيفتها، متخذة معنى جيداً، كما يحصل حين نقطع مفهوماً من المفاهيم من مستوى منطقي محدد وندمجه بمستوى منطقي مختلف، ويموازاة ذلك، يمكن ان نسال، وبطريقة اوضح، هل رؤية الدكتور الفنان علاء بشير الى الانسان هي بمستوى الاوضاع المحددة للالم والحاجة كما يطالعاها في مهنته، ام هي تتجاوز الى وضعه الوجودي الشامل، صورته خارج اطار الطب والفن على حد سواء؟

سؤال مرة عن هذا الامر، لكنه لم يجد انه مطالب في الاجابة على قضية لا يراها غريبة عنه، فمهنة جراحة التجميل، والجراحة بوجه عام، لا تتصل بالجمال الا من الوجهة التي نهتم بها: انها اجراءات ووظائف ايضا، الجمال لا كما يراه الباحث الجمالي فقط بل كما يراه الانسان العادي ايضا، هو مسألة قيمة وحكم قيمة، بينما الانسان قضية شاملة، قضية جدل واتجاه حياة ومواقف، في الفن تأخذ هذه القضية مداها الاتعد وتنشعب داخل العواطف والخبرات واللاوعي، وقد جرت العادة، في الفن الحديث بوجه خاص، ان يقبض الفنان على الانسان في اقصى حالاته، دون ان يتخلل الاول عن مزاجه الذاتي، روح التهكم او روح الجد، ثم ان الفنان ذاته، وهو في اقصى تودده وشكوكه، شخص مقصود، ينطلق من مآثرته او سقوطه في اختيار الطريق الذي يسلكه او المواضيع التي يتمسك بها دون غيرها، وهو في هذا قد يعلى من شخصه الممتاز الى مستوى

الجراح او الشهيد او النبي او الشاهد الذي ينهي بشهادته وظيفته الحاكم والمحكوم، حسن... ان ما يشغل بال الفنان علاء ليس هو إعادة تنظيم مشاهداته وخبرته الواقعية في مهنته والحياة طبقاً لوسائل التعبير التي يتيحها الرسم المعاصر، رغم ان هذه المسألة حقيقية، بل لأنه مدفوع بقلق وجودي ازاء المصير الانساني، لا يود سوى اظهار رؤية شخصية للوجود... رؤية مختزلة في وعيه بثنائية وجودية لا حل لها، ولادة/ موت، وما بين هذين الحدين يعيش الكائن مفتوناً بالاسرار وخائراً من قلق الفئنة هذا، في احدى تخطيطاته الجريئة يصور الفنان علاء بشير امرأة استحبال بعض اجزاء جسمها الى صفائح حديدية مربوطة بمسامير وقد حقرت بطنها قباز جنينها - صورة شبيهة منها بيدين تحفيان الغري بلا فائدة ولكن في حالته، قام الفنان بربط يديه وساقه برباط، ليس هو الحبل السري وقد التقف مصادفة، بل هو حبل رمزي لصورة بلاغية، فالمرء يولد مكبلاً بميتته وقلقه، وربما باللامعنى.

ان الفنان علاء بشير يحدد الوجود الانساني بضرب من اتولوجيا مثالية عن وجود محاصر بالموت والفناء (حتى في المواضيع القوسية التي تتطلب الهاب المتساعر لا يصور الفنان غير الشهداء او مقاتلين فرادى في الفراغ)، ان الوجود عنده محاصر بتهديدات ممكنة للحم والإعصاب والعضلات والعظام والغضاريف والمفاصل الممكن يوماً، امكانية القتل وسرقة العقل وإفراغه والبحث الالامجدي والضياغات وموت الفجأة ان مثل هذه الممكنات هي (مواضيع) الفنان، مواضيع خبرة ورؤية وتامل في الحقيقة الانسانية، لكن لنلاحظ هنا، ان مثل هذه الممكنات تنقل بواسطة الخبرة المعاصرة، وكما يتبدى فيها العالم المعاصر للشعور، الى مستوى المفهوم، فهي تارة موضوعية مطلقة، وذاتية مطلقة تارة اخرى اننا نعيش بحق في عصر الامكان كل شيء يحدث ولا شيء يحدث، ازاء ذلك، فان ما يحدث يتخطى الفرد، وهكذا يحيط بالفرد، الفرد الاعزل بوجه خاص، امكان لا حد له هو رديف حربيته المدهشة الغريبة عنه، ان الامكان، وقد ارتفع الى مستوى مطلق في الخبرة والوعي، اطلق الخيال الانساني من

طائر الحقد - زيت 120x100 سم

علاء بحث

سهييل سامي نادر



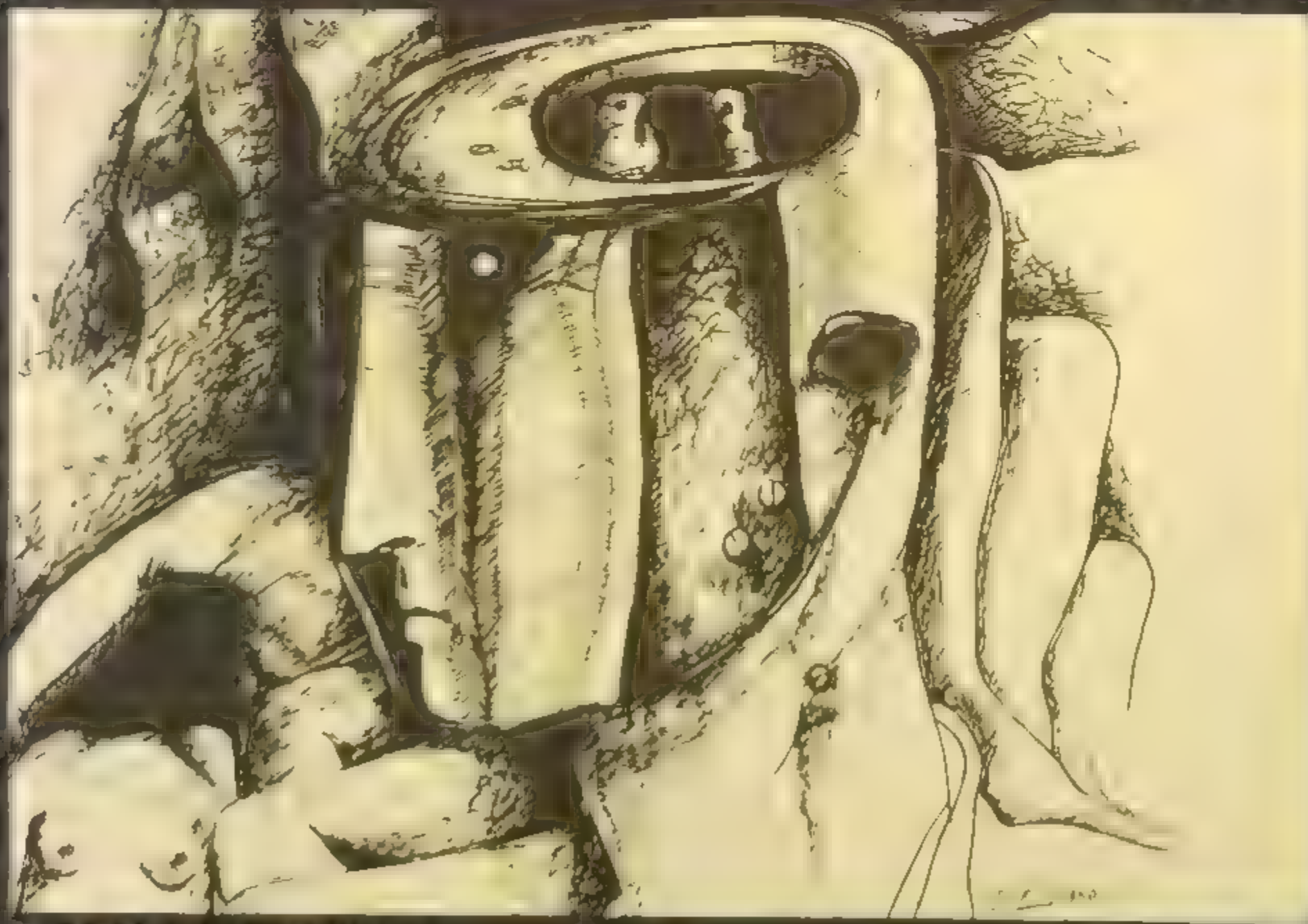
ليست غريبة عن عصرنا. وهي كثيرا ما تجد تنماتها المنطقية وامتداداتها في ثقافة العصر. ناهيك عن الفجوات الشخصية المبررة وخساسة مفروطة لمشاهد الموت والإدم والضعف البشري.

تستفيد من العيركامو - لا بسبب أفكاره بل بسبب بلاغته وتميلاته - ففي كتبه استطورة سيريف. وفي إطار شرحه لفكرة اللامعنى يطالعنا من استيقظ في يوم من الأيام وقد تعلم الديكور الذي كان يحيطه البيت الشارع. الوظيفة. العمل لقد فقدت كل هذه الامكنة والارتباطات معناها. ولم يعد للانسان غير ان يهيم بوجهه في صحراء قاحلة حيث لا احد يسمع صرخاته. فهو وحيد ويلقى في وجود غير مبال.

خطام. صحراء. وجود غير مبال اللامعنى. هي ذي عناصر لارتباط سريالي بالنواقع الوحشة. ربما على طريقة دالي او تانغي. لكن ثمة لوحة اخرى امامنا. وهي التي تعبينا. وقد كنست الخطام ولم يبق لها غير الصحراء والقضاء المطلق وشكل انساني لا حيلة له في هذه الفضاءات المخيفة. تلك هي لوحة الفنان علاء بشير النموذجية. لا شك ان المعنى المتداخلة تتجند في مثل هذه الفضاءات والسطوح

عقاله وميجه في سوررات عاطفة بدائية اولية تقوم بتحويل الواقع وتشكله بنوع من الصور الحرة المتداخلة في صحراء من العدم. ان لنا في الفن الحديث الكثير من الامثلة على هذه العملية. فالسريالية اعادت الانسان الى اصله. الى الصحراء والفضاءات الصامتة والشيطان اليابسة والسموات المفردة او وضعت ازاء ممالك مسورة وفيما لا يدري من القيعان والتمائتات والهيكل. ان الشكل السريالي (بالاخرى الصورة) يلتقي اول ما يلتقي بالفراغ. الخيال واللاوعي هما فراغان... حربة صور قاسية وهي تتداعى يصمت وطلع محاولة الواقع على صورة اللاوعي. داخل هذه الخبرة يعمل الفنان علاء بشير وقد اكتشف السريالية. دون ان يتأثر بها كحركة فن. فهي في نطاق هذه الخبرة. متزاوجة مع انطباعية المحردة. تقدم له صورة بلاغية مقبرة للوجود ومسالة الانسان.

اود ان اعمق هذه المسالة عن طريق عقد بعض الموازنات بين الاكسار والصور المتداخلة داخل هذه الرؤية للانسان والوجود - مؤكدا من البداية - وهذا التاكيد يحمل معنى الربط ليس الا - ان الخبرة النفسية والفنية التي تقود الفنان علاء بشير



رجل الأفكار، تخطيط، 70x50 سم

# صور عن الانسان





طيور الحقل. زيت. 120x100 سم

أعماله الأولى كان هم الفنان خلق أجواء حزينة بواسطة الانسجام بين الأشكال واللون. مثل منظر ريفي، أو هكذا يبدو. كوخ، رجال في بؤكب حزين، وذلك في مساحة لونية زرقاء أضيفت أضواء متساوية فيما يشبه ضوء القمر البارد حيث بدت الأشكال كأنها جاءت من عالم آخر يمتلوي على لغز تم اختلطت. الأجواء. بأشكال غريبة شهوية أضفت على العمل طابع السحر الأسود كتلك اللوحة التي تمثل ولداً رسم بسلامة قوية واضحة وضعت خلف رأسه شمس ذهبية وعلى يمينه ويساره ثمة قناع شمع وطلتر أسود والضيان حديدية لزنة. أن الفنان لم يزل الإنسان بعد من الداخل إنما هذه البداة المسألة القوية ذات المستقل لا تعرف بعد تجربة الحياة بكل ما فيها من خوف وبؤسة

نعرف أن عدداً كبيراً من الفنانين العراقيين المولعين بالفولكلور استخدموا

طبعا الحساسية الفنان المعاصر ومفاهيمه شبه العلمية أو العملية. أما في حضارتنا المعاصرة. فقد أحاط الفراغ بخبرتنا الوجدانية والعلمية على حد سواء (الأوعي. رياضات الفراغ. الفردية التي اسقطت عنها الكفالة الاجتماعية) أن الفراغ يثير في ذهننا فكرة التحد من المجهول والماضي الذي يقع خارج التاريخ وتكون البذرة والتشكلات العضوية الأولية

التي الفنان علاء بشير ميكر. ومن خلال روح شاعرية أسبانية. بصياغة فنية ينمو فيها الفراغ على حساب الشكل. وبموازاة ذلك. نحو الحساسية اللونية والصور الرمزية على حساب التكوين. لقد كان. وربما لا يزال. من هذا النوع من الفنانين الذين لا يودون بناء مائركيري في صياغة العمل الفني بقدر ما يودون اظهار ارواحهم والارواح لا تظهر الا في غبسة الليل انها بالذات هبة ضياء في ليل حالك. في بعض





مشهد من الهجر زيت 120x100 اسم



مشهد من الهجر زيت 120x100 اسم

رموز الفن الشعبي . السحر الشعبي بوجه خاص كشابات وخطوط وارقام وثقافة واكتف وعيون ورايات وخيول. لكن هؤلاء تعاملوا مع عملهم الفني بروح الدعوة الى تضي الموروث الشعبي كجزء من مشروع ثقافي. فحصل أسلوبهم من ثم الكثير من الروح القنائية وحب استعارة التكوينات الفولكلورية الشاعرية دونما ابداء. اما بالنسبة للفنان علاء بشير، فانه وان لم يستقر مثل هذه التكوينات والرموز. الا ان بعض اعماله الاولى اتصلت باظهار بعض المعاني المتخفية للروح الشعبية. لقد اعطاهما صفة التفسير الادبي بالقر الذي دفعها في اجواء مغربة واجنبية. بحيث اخذت العلاقات الوصفية بين الاشكال تنفك على سطح اللوحة. مضرة. توحى



جاسم الزاوية رقم 1 زيت 120x100 اسم



أكثر ما تضاف تتمثل بالمساحة اللونية أكثر مما تتصل بالتكوين والعلاقات البنائية للأشكال في أعمال أخرى كشف الفنان غلاء بشير مدلولات رمزية تعتمد على التوليف بين طاقة أولية لحركة اللون وحركة الأشكال المعادلة على سطح اللوحة. أتذكر هنا لوحة «العمود» التي تمثل حصناً خرافياً وهو في قفزة جامحة. فيما يظهر في الأفق ثلاثة أشخاص يحملون العصي يسدون وكانهم يحاولون ترويض الحصان. وثمة غراب مذعور يلحق في زاوية من اللوحة / حركة شكل وما يعادلها من حركة لون وإضاءة. انطلاقاً من كبح لوحة أخرى - زمن يتنظر، يبدو فيها وكان هذا الحصان (معداً الطلقة والحركة - والبراءة لم لا) قد استسلم للترويض. إذ علق على ظهره خوج الفارس دون أن يظهر الفارس نفسه. ثمة رؤية مهلهلة تلعب فيها الريح توازن الكتلة البيضاء المستقرة للحصان، وقمر بارد وساعة تسبح ساعات دالي الذاتية التي لا تشير إلى وقت كل هذه الأشكال محددة وبفصولة عن بعضها البعض على سطح اللوحة المعلق بين عتمة وضياء وتلاشي حيث تتفكك العلاقات إلا من إضاءة الجو العام للسطح والفراغ.

تم تظهير في لوحات أخرى تشكيلات غامضة تشير في خيالنا تشكل المادة الغضة في الفراغ نبات، غظم، قحف جمجمة، جناح، لا شيء غير الفراغ وحساسية لونية تدور الكوب. أنه سيزيح أيضاً من الأشكال تنظيمها العضوي الواضح، بل هو سيختصر العالم الشكلي غير المحدود إلى عدد محدود من الأشكال، إلا أن الشكل الأساسي جزء صغير منه. الرأس لوحة خاص، هو الذي سيظهر في عدد كبير من اللوحات أن الرمزية الإيضاحية. الاصطلاحية بعض الشيء. ستترك المجال لضرب من تنظيم سريالي مبهم ومثير موضوعه الأساسي هو الإنسان أن الرؤية السريالية التي تنبع من اللاوعي صورها الرمزية. ومن الكواليس أجواء العاصفة. ستختزل عند الفنان غلاء بشير إلى ضرب من تركيبات خفية خفية. أشبه بما يبقى أو يعلق في الذاكرة من حلم مرعب وأحاسيس بانها مرعباً بخبرة كبيرة دون القدرة على معرفة تفاصيلها. أو ما تعلق به الإرادة الضاحية - لكن المستسلمة - فيما بعد من العادة تنظم وحذف والتخيل. أن ما لا يتكرر من حلم هو ملعب فراغ أو صدى خفية شيء ينتمي إلى العالم اللامتناهي إضافة إلى ما يبقى هنا في أكثر مناطق نزوعنا الفعالي واللامعدي في الوقت نفسه. التالي اختيار بالجمالي التي يصورها الفنان بفترة في الفراغ غرقه بمساحة الفراغ واللون أو



رسم الأفكار: غلاء بشير

قاسية صلبة مثل جناحنا الواقعية. لكننا سنحلق مع الإنسان الذي يصوره الفنان بعد أن ضمن له قيمة تتجاوز أنه المحارب أو الشهيد. وفيما بعد، حامل الرؤية، أنه سيدهش لهذه القيمة أو يشهد أنه عاش العسر الساهر منها حتى التلف شكل إنساني مختزل لك بشرط طلي من القدم حتى الرأس ووضع في الفضاء أو شكل محيطي لرأس لا تفاصيل فيه غير عين واحدة تنظر بعيداً ويموازاته رمزه / حرية وسارية. أن محارب الفنان ربما يخوضون في هذه الفضاءات حاربهم على حسابهم الشخصي. أنهم شهداء مقدما

أن الاختزال الرمزي للأشكال ومحدودية هذه الأشكال أفضى عند الفنان غلاء بشير إلى إحساس شديد العاطفية في تعامله مع السطح والفراغ. ويمكن ملاحظة أن الفنان لا يوظف الفراغ في تحديدات بصرية، بل هو يعكس معنى داخلياً وذلك بإظهار إضاح الصورة لا الأشكال للأشكال. وهي في عالم الفنان غلاء بشير محدودة جداً إظهار رأس أدنى، جسم، حصان، تشكيلات غير واضحة رافعة هي كائنات بصرية محددة خارجياً وهي قد لا تعني شيئاً بالفصاليها، بينما يحقق الفنان جصاص صورة تحيلنا إلى تراكيبات من طبيعة رمزية وذلك من خلال



توزيع الضوء على السطح ونعومة أو خشونة الملمس. وإبراز اجزاء فضائية غريبة من خلال اللون. يشير هذا الى ان الاقمار التي صورها الفنان في العديد من لوحاته. إضافة الى وظيقتها الشعرية والرمزية. فقد كانت تفسر امتداد الفراغ ونهيه شكلاً جمالياً وذلك من خلال حالات ضوء دائرية تقودنا بصرياً الى البناء العام للوحة. أما وان الاقمار قد اختلفت فقد لجأ الفنان الى اجراء تقني وذلك بإضفاء تحسسات ملمسية ولونية على سطح اللوحة او الى تحديد شكل انتقالي بين مصدر ضوء لا يظهر وظلة. اشبه بعكس منقوس. ومع هذا فان مشكلات جمالية متعلقة بالتوازن ظلت تلح على وجدان الفنان في مثل هذا الوضع وهو ما يفسر ظهور خط منقوس قليلاً وذلك في منتصف اللوحة تقريباً يتخذ وظيفة جمالية بحتة تارة. او يدخل ضمن البناء الشكلي والرمزي للوحة كممثل صغير في عالم المحاربين والشهداء تارة أخرى. انه سارية او رمز المحارب او مجداف

ثمة ملاحظة هامة في تطور عمل الفنان بالنسبة للعلاقة ما بين السطح والاشكال. فقد كان الفنان اضعف تقنية في تنفيذه للاشكال. ربما بسبب كونها كائنات تمثيلية تعكس عليه ارادته الصافية غير المحددة وولعه باللون. اما في تنفيذه للسطح الفارع فقد تعامل معه باحساس عاطفي. واظهر في تقنية جيدة. احساساته البصرية ومقاصده النفسية وذلك من خلال اللون (وقد اختار في الكثير من لوحاته الاولى البنفسجي وتدرجاته. الاخضر المائل الى السواد) كثف احساساً نفسياً وبصرياً في طبيعة الازياء والتدرج والانتقال من الشفافية الباردة لضوء القمر. الى عذمة مكشورة ليوم شتائي مطير او يوم قاتظ مغبر. الا ان الفنان ومن خلال نضج تجربته الفنية اعاد التوازن في تنفيذه التقني للاشكال والسطوح على حد سواء. ويتضح هذا التوازن بشكل خاص في اعماله الاخيرة. وذلك حين بدأ الشكل يوسع من مراحبه الذاتية ليصبح صلباً وثقيلاً قريباً من مادة النحت. فاصبحت علاقته بالفراغ من ثم اكثر تحديداً وفي الوقت نفسه اكثر تغريباً ان الفراغ ذاته اصبح يشير الى العمق.

ان التطور في اعمال الفنان علاء بشير لم يتم بمراحل زمنية بل بالتداخل. تداخل اسلوبين شاعري وازن فيه الفنان بين الاسلوبية وهم الاسلوب. فاحساسه الانطباعي باللون قد ينسحب احياناً الى انطباعية صافية حيث نقاوة اللون والظيئات المتناثرة. وقد يستعير من

السريالية تاليف صور رمزية متداخلة تظهر منها حدود الواقع وكأنها اشياء مزعومة. وكثيراً ما نجد هذا التداخل في اللوحة الواحدة من حيث توزيع الاشكال على السطح وروحية الاداء. ورغم ان الفنان لا يجزيء السطح التصويري للوحة او يحدد مستوياتها الالفية والعنودية (وهذا التحديد ظهر في بعض لوحاته الحديثة) الا اننا نجد التوزيع التالي:

فوق / قضاء. تحت / شكل

فوق / السوان مرتعشة شفاقة تنجس من خلالها اشكال شبحية للمشاحيف وينفذ شبه انطباعي.

تحت / شكل قد يمثل عظم فخذ وتشكلات جريشومية وينفذ سريالي (لوحة - مقطع من الاموار -)

لقد ظل الفنان لفترة طويلة يواصل الكشف عن الموضوع الانساني من خلال الرؤية التي اوضحناها. لكنه بالقدر الذي واصل هذا الطريق التقني بكثافة غير عادية له من حيث طريقة المعالجة والرؤية الجمالية للشكل والتكوين والمفردات الانشائية والحق ان تقنية الفنان وقيمته البصرية تطورتا من نمو باطني للموضوع وذلك بموازاة نزعة الاسلوبية. بالاحرى من النمو الرمزي للموضوع وباطنيته المليئة بالاوضاع الحقيقية والمخفية. الممكنة على الاطلاق. مضافاً اليه تجسيد التعابير الأكثر مأساوية. تلك التي يستحقها الانسان ولا يستحقها في وضعه البشري. ومثلما تنبسط الفكرة عن شيء في الزمن. فان هذا الانسان الذي رسي في القضاات طويلاً. استحال الآن. وبفعل الزمن. الى كتلة صلبة او هيكل اثري يعالج بالمسامير والبراغي والخيوط لكي يقف. وآية وقفة.

لقد دفع الفنان الصورة. الى اقصى تجلياتها الرمزية وتداخلاتها الحرة وذلك بالاعتماد على المعطى المباشر لحياة الانسان الشخصية. واعني به جسده. وقد اظهره في ثقله كموجود له ثلاثة ابعاد. يتقدم سطح اللوحة عما لو يستعرض عذائاته امامنا. فيما تنسحب الصحراء او الفضاء خلفه عميقاً. الانسان هنا في محنة. ما من علاقة غير ما يخرج منه او يضاف اليه. وفي الحالتين. هو غريب عنها. فقصه الصدري استحال الى سجن لطائر او مجرد سجن اجوف مفتوح. جسم بلا راس. غريبان تعشش فيه. عضو التذكير مغطى برقعة. عضو التأنيث مغطى بكف محروق الصق أو خيط. اخصاء وعقم وعقر. راس رجل مفتوح. طائر في داخله - الخيال والرغبة. اجساد نساء متناثرات حول الراس ان جراءة الفنان في اعماله الفنية الاخيرة

اوصلت موضوعه الانساني الى مستوى الاوضاع الدرامية الغنية التي من كثرة ما اعيد توازنها وتركيبها في اشكال غريبة وتحديدات متطرفة تحولت الى ملهاة صفراء تستعرض. وتفسخ. وتمثل. وتوحى او ترمز وبمقدار ما سيكشف الفنان الوضع البشري طبقاً لمكيدة وجودية غامضة والزلات كيانه. او مستوى حرية الانسان الغامضة وجسارته. او مستوى رغبة نافذة نشبت اظلمرها في راس (أدم وحواء). وهي مستويات تستوحىها لوحاته ذات الحجم الكبير. سنرى في تخطيطاته حرية مدهشة وعفوية في ايصال هذه الاوضاع والمستويات الى اشكال مفككة ملغزة عن تعمد وموضحة بلا تعمد. ان الجسم الانساني يستعرض هنا خواطر الذهن.

وعلى مستوى آخر. فان رموز الفنان. رغم التوضيح في الشكل. اصبحت اكثر غموضاً وفي الوقت نفسه اكثر وضوحاً. وذلك ربما بسبب من طبيعة الرموز ذاته. فالرموز تتداخل وتتخارج. ضمن نطاق اوصاف العمل الفني. في علاقات تارة وصفية وتارة تخيلية. احياناً تنسحب الصورة من الرمز. واحياناً أخرى يسحب الرمز الصورة اليه. ان مثال الطائر الذي يتكرر في هذه الصور قد يمثل هذا التداخل. انه الغراب بكل ما ينعته الناس من اوصاف. فهو مذير شوم. الفنان يستخدمه احياناً بهذا المعنى كما في لوحة طائر الحقد. حيث نرى هذا الطائر وهو يفتك عين امرأة. لكن للفنان معنى آخر يستورده من الميتولوجيا: تقول الرواية ان قابيل عندما قتل هابيل اختل بامر الجنة الفضيحة. الغراب علمه الطريقة. فغراب يدفن موته. انه يمثل الذكاء والتدبر اذن. لكن هذا الغراب يعود ليصبح رمز الحرية السجينة او رمز الشاهد الذي يشهد بعينيه كيف يتدبر المرء وضعه البشري المؤسف هذا.

لا شك ان الفنان علاء بشير يصيغ على لوحاته معاني قد لا تكتشف في لوحاته. ان عناوين اللوحات تمثل اطاراً بسيطاً لهذا الاسياغ الذي قد يساعدنا في تلخيص فكرة الباب المناسب او قد يسلمنا مفتاحاً لا يعود للباب الذي نود فتحه. وفي كل الاحوال ثمة هذا الانسان الذي يعطينا صورته كما يراها الفنان. وقد اصبح اكثر تحديداً من ذي قبل. اكثر تغريباً ووحشية. انه في محنة. يعرف الفنان. كما نعرف نحن او نريد ان نعرف. البعض من اسرارها ومشكلاتها: محنة الحرية والاستشهاد من اجل قضية نبيلة. محنة الانتظارات والمخاوف والقلق والكبت الجنسي والاجتماعي في عالم يضح بالضغوط



اورو كولتريمان

# معماريون معاصرون في الوطن العربي



رفعة الجادرجي، دار هديب الحاج حمود، بغداد 1972



أودو كولترمان (1927) كاتب ألماني متخصص في الآثار والفلسفة في الجامعات الألمانية وفي النظريات المعمارية في جامعة واشنطن بولاية ميسوري الأمريكية. له عدد كبير من الكتب والدراسات في العمارة الحديثة وفي كتاب بعنوان «مهندسون معماريون في العالم الثالث» (دار نشر «دومونت» - كولون، 1980) تناول فيه بالتعريف والتقويم أعمال أبرز المهندسين المعماريين في العالم الثالث - حسب تقديره - ومن بينهم ستة من العرب هم إيلي أراجوري وعبد السلام فراوي وباتريس دي مزيير (المغرب) ومحمد مكية ورفعت الجادرجي (العراق) ورأسم بدران (الأردن). وكان كولترمان قد زار العديد من بلدان العالم الثالث أثناء الأعداد لكتابه هذا والتقى شخصياً بالمهندسين المعماريين فيها. وكانت الكويت وسوريا والأردن والمصريين العرب الستة، إضافة إلى مقدمتي الكتاب اللتين ارتائنا نشرهما أيضاً لما ورد فيهما من آراء شائعة تعبر عن وجهة نظر هذا الاختصاصي الألماني في مشكلات العمارة في العالم الثالث والوطن العربي من ضمنه. ودون أن يعني ذلك بأي حال من الأحوال الاتفاق التام مع كل آراء الباحث

- التحرير -

#### تمهيد

إن هذا الكتاب هو أول محاولة لتقديم آراء ميدانين النشاط التي لم تنل سوى القليل من العناية. وكل ما يستطيع المرء أن يجده حول الموضوع مقالات نادرة مبعثرة في بطون بعض المجلات تقتصر في معالجتها على جوانب معينة من الموضوع. ولم يظهر حتى الآن أي بحث شامل رغم أن أهمية الموضوع تتطلب ذلك دون شك. وهكذا كانت هذه أول محاولة لتقديم نخبة مختارة من أبرز المهندسين المعماريين في العالم الثالث مع المباني التي قاموا بتصميمها وأشرفوا على إنشائها والمشروعات التي خططوا لها ومفاهيمهم النظرية. وما ذلك إلا ليكون إشارة البدء بالناقشة حول قيمة ومغزى أعمالهم هذه. ويكاد جميع المهندسين المعماريين الذين تناولتهم هذه الدراسة أن يكونوا غير معروفين في أوروبا وأمريكا وكذلك الأمر بالنسبة لأعمالهم فيما عدا ما قد تنشره هذه الصحيفة أو تلك من أونة لأخرى عن بناية لاحدهم، في حين يبقى حتى المختصون لا يعرفون غير النزر اليسير عما قد أصبح الآن حقيقة كبيرة على مقياس واسع. وهناك عامل آخر جدير بالذكر وهو أن المهندسين المعماريين في العالم الثالث لا يملكون الاتصال الكافي بعضهم ببعض ويفتقرون إلى الاطلاع على القضايا المشابهة والحلول المقترحة لها.

إن الأعمال التي قام بها المعماريون الذين تناولهم هذا الكتاب تشكل عاملاً ذا أهمية كبرى في تطور الاقطار المعنية التي وصلت بسرعة مرحلة حصولها على الهوية الخاصة للتعبير عن إرادتها. وتتم معظم أقطار العالم الثالث بمرحلة من النهوض المعماري وسوف يتصف تطورها المقبل بالمباني الأولى المستقلة التي يقوم بتصميمها وبنائها المهندسون المعماريون الوطنيون كل في بلده.

ولا ترمز مثل هذه المباني إلى مرحلة جديدة في الأعمار فحسب وإنما يمكن اعتبارها رمزا لما يمكن أن يحدث في أقسام أخرى من العالم، إذا



تم تحليل الظروف على الوجه الصحيح . والدرب الذي تسلكه معظم الاقطار والمؤدي الى الاستهلاكية وتبديد الطاقة يحتاج الى نظرية عاجلة جديدة ومن الجائز ان تظهر مجموعة جديدة من القيم الثقافية لاقطار العالم الثالث .

لقد تم اختيار المهندسين المعماريين في هذا الكتاب بالنسبة لاهمية اعمالهم المعمارية ، كل في بلده الخاص وليس على اساس القيم والاحكام السائدة في اوروبا وامريكا . وربما حملت مستويات التطور المتفاوتة في الاقطار المختلفة على الاعتقاد بان المزيد من التأييد قد اعطي الى امريكا اللاتينية والهند . لكن الحقيقة هي ان سبب ذلك يرجع الى النتائج الفعلية المتحققة والتي يمكن اعتبارها دليلا على الوضع في العالم الثالث . كذلك يمكن القول ان لكل من المهندسين المعماريين الافراد درجته الخاصة من الاهمية الا انه من حيث العموم فان من السابق لأوانه

وضع القواعد والاحكام القطعية لتقويم اعمالهم .

لقد تم تمثيل كل واحد من المهندسين المعماريين في هذا الكتاب بعدد من الاعمال التي اكملها والاشغال التي خطط لها . وقد بشرنا صورة فوتوغرافية للمعماري مع موجز لتطوره الشخصي والمهني لتصوير وضعه الخاص ، ويشمل ذلك المستوى العام للتطور مع مقارنة الوضع الخاص لوطنه بالنسبة لمراكز التعليم في اوروبا وامريكا التي ما تزال تحتل مكان الصدارة في هذا الميدان . ويقدم تصوير اساليب تطور كل معمار فرد مع اهدافه التصويرية الامثلة الواضحة ويتيح للقارئ المجال لعقد المقارنة المثمرة . ومن العوامل التي اثرت في اختيار المهندسين المعماريين ليس فقط كونهم من ابناء العالم الثالث وانما المساهمة المعينة التي قدمها كل منهم لحل القضايا الخاصة بوطنه . وقد

اكدنا بصورة خاصة على الجيل الجديد من المعماريين الشبان .

ان هذا الكتاب الموجز الذي يعد الاول من نوعه يساعد القارئ على التوصل الى بعض الاحكام المفيدة الجديدة : في سلسلة من المراحل المتشابهة المتحققة في اقطار متباعدة جغرافيا بعضها عن البعض الآخر تتحقق في زماننا هذا تطورات على جانب كبير من الاهمية في الحقائق التاريخية ليس فقط في ميدان الهندسة المعمارية في الاقطار المذكورة وانما في حياة شعوبها والمستوى الثقافي الذي بلغته . وان هذه لفترة حاسمة في التاريخ لا مثيل لها لتفهم التغير الثقافي - الجغرافي ومفراه التاريخي ولن نكون مغلين مهما اكدنا على اهميتها .

ع . فراوي وب دي مزير : فندق في بومالان دوداس ، جهة المدخل ، 1972-1974



#### المقدمة

تركز اهتمام العالم في السنوات الاخيرة بصورة متزايدة على الاقطار الجنوبية على اثر تنامي تأثير التطورات السياسية والاقتصادية

الحاصلة في هذه الاقطار على سير الاحداث العالمية . وما من شك انه لتغيير حاسم ان ترى الاقطار التي كانت بالامس القريب مستعمرات مستغلة ومسيرة تصبح اليوم شريكة فعالة في

الميادين التجارية . والقرارات التي تتخذها اقطار العالم الثالث يمكن ان يكون لها الاثر البعيد في الاقسام الاخرى من العالم . وقد نمت تحت هذه الظروف علاقات جديدة ذاتية



لم يكن أحد يتصورها قبل سنوات قلائل . وهناك عامل ذو أهمية كبرى في تغيير التوازن العالمي في يومنا هذا هو المواد الخام المتنوعة الموجودة في العالم الثالث واعتماد المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا على هذه المواد الخام ، وبصورة خاصة النفط . وقد أصبح هذا التغيير واضحا للعيان امام الجميع منذ 1973 وعلى الاخص على اثر ازمة النفط العالمية الاولى .

كيف تبدو المقارنة بين الوضع السياسي والاقتصادي المتغير في اقطار العالم الثالث وبين وضعها الثقافي ؟ هل حدثت فيها تطورات مماثلة في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن يمكن ان يكون لها اثر في الاقطار الشمالية في العالم وما هي المساهمة التي قدمها معماريو العالم في سبيل اعادة اعمار بيئتهم ؟ هل هم قادرون على تطوير مفاهيمهم الجديدة بحيث تحسب الحساب بنفس المقياس للعادات الاستهلاكية الحديثة مع الحفاظ على المواد الخام الحيوية والاقتصادية بالطاقة الطبيعية والبشرية ؟ ام هل ان المباني الجديدة في امريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا مستمدة في الغالب من المعرفة التقنية التي تم تحقيقها منذ مدة طويلة في الاقطار الصناعية وجرى تطبيقها تطبيقا مكثفا ؟ ان اسئلة من هذا القبيل تفتح بمجرد طرحها افقا لا حدود لها من القضايا التي لا يمكن معالجتها الا ببحثها بالتفصيل ودراسة العوامل المحلية المتحركة بكل حالة منها . لكن شيئا واحدا يبقى اكيدا وهو وجود الدلالات التي تشير الى حصول التغير العام في الوضع الاساسي ، هذا التغير الذي يدخل تحديدا جديدة للقيم الى ميدان الفعاليات الآخذة بتغيير البيئة . ولقد نشرت احدى المجلات الانجليزية المعمارية المعروفة عددا خاصا في 1979 عنوانه « دروس من العالم الثالث » اظهرت فيه ان الحلول في اقطار العالم الثالث قد تصلح للاقتباس منها لمعالجة القضايا في الاقطار الصناعية . (1)

على ان الاجابات على المشاكل العميقة في العالم الثالث ما زالت في مرحلة غير مكتملة حتى الآن بسبب من كون الاحداث ذاتها ما زالت غير مستوعبة ومفهومة من جانب معظم المراقبين ، في حين تتقدم بعض الاطراف المعنية بمناقشات ، الغرض منها زيادة التعقيد في الامور وخلق التناقض في الظروف القائمة .

ان على مهندسي العالم الثالث ان يواجهوا القضايا ويجدوا لها الحلول في حين ان هذه القضايا ما زالت بلا حل في اي مكان آخر . وعليهم ان يقوموا بذلك في سياق مفتوح مع زملائهم من الاقطار المتطورة الذين سبق لهم ان حققوا في الغالب نجاحات كبيرة في قضايا التكنولوجيا والادارة والاستراتيجية المالية بل حتى في اقامة العلاقات مع المستثمرين من العالم

الثالث . وفي الكثير من الحالات هناك تقبل لا روية فيه من قبل الطبقات الحاكمة في قسم معين من العالم لطراز العمارة لطبقة حاكمة في قسم آخر من العالم ، وغالبا ما يطلق على ذلك تلطيفا تعبير « مساعدات الاعمار » . وليس من قبيل المصادفة ان تجد ان معظم المباني في البلاد العربية مصممة من قبل المعمارين من غير العرب ، وليس من قبيل المصادفة كذلك ان الكثير من مشروعات الاسكان من المباني عالية الكثافة ومسبقة الصنع التي ثبت فشلها الكلي في اوربا ما زالت تجد من يدعو ويروج لها بحماسة في العالم الثالث ويشجعها على اعتبار انها الحل الاقتصادي والمعقول لمشاكل الاسكان .

على انه من الخطأ الافتراض بانه بالنظر للاخطاء والهفوات المفجعة ليس ثمة من بديل يمكن بواسطته اقتباس المعالم الرئيسية للتكنولوجيا الغربية والانتفاع بها على اساس من التفاعل الهارموني بينها وبين التراث الثقافي القومي . يسهم المهندسون المعماريون من اقطار العالم الثالث في العملية الوحيدة الهادفة لتأكيد الاستقلال الثقافي لبلادهم وانه لمن المهم بالنسبة لهم ان ينظروا الى مشاكل بلادهم من الزاوية الصحيحة : وان الامر لفي يدهم لكي يقرروا الشكل الذي تتكون عليه بيوتهم ومدنهم والقيم والاسس التي يستندون عليها في وضع قراراتهم الهامة النهائية . وفي معظم الحالات قد يكون من غير المهم تماما ان تظهر واجهة البناء بهذا الشكل او ذاك او ان توضع في المبنى هذه الزخرفة او تلك الحلية ، وفي حالات اخرى كثيرا ما تكون كمية البناء التي يشتمل عليها العمل موجبة للانتقاص من جودته بسبب المقاييس الضخمة من الفقر والحرمان التي يجب قهرها . وتتصف الهندسة المعمارية في العالم الثالث اكثر من الاماكن الاخرى بالتفاوت المفجع بين الضرورات الحيوية والنقص في الوسائل .

وحتى الاخلاق المهنية للمهندس المعماري ، التي تعارلها الاهمية الكبرى في الاقطار الصناعية ، قد تصبح احيانا موضع التساؤل في العالم الثالث او تنقل بالمسؤوليات الجديدة . وينبغي ان تضاف الى مهنة المعماري المسؤوليات والفعاليات الشاملة الجديدة اذا اريد لها تحقيق الاعمال النافعة المعقولة في هذا الميدان . وكما يدل على ذلك المعنى الاصلي للكلمة فان المهندس المعماري يجب ان يكون اكثر من مصمم للبيوت او غيرها من الاشياء بناء على طلب الزبائن الاثرياء او قلبي الثراء . وقد طلب المهندس المعماري المصري الكبير حسن فتحي ايجاد وحدة جديدة بين المصمم والبناء ومستعمل المبنى حين كتب « ان المهندس المعماري لا يصمم في العادة الى الفلاحين في قراهم . ولا يخطر على بال الفلاح ان يستعين بالمعماري : كما لا يخطر على بال المعماري ان يشغل بالموارد البائسة التي

يمتلكها الفلاحون . ان المعماريين يصممون للاغنياء ويفكرون بالمبالغ التي يستطيع الاغنياء دفعها .

الا ان العمل الحقيقي للمهندس المعماري في العالم الثالث معرض للعرقلة من قبل الجماعات السياسية الى درجة قد تفوق العرقلة المتتالية من الفوارق الاجتماعية . وكثيرا ما يتعذر تنفيذ الحل الصحيح بسبب العوامل التي تتناقض تنافسا قويا مع الاحتياجات . ويبدأ عن ذلك طارعا معماري معاكس تماما لما تحتاجه ظروف اقطار العالم الثالث . وقد اوردت المهندسة المعمارية الباكستانية الشابة ياسمين لاري وصفا محزنا لتجاربها في محاضرة القاها في 1975 وتصلح نموذجا للاوضاع السائدة في العديد من اقطار العالم الثالث : طلب مني احد الاشخاص البارزين في الفئة الحاكمة ذات مرة ان اقوم بتصميم عمارات سكنية عالية من الشقق لذوي الدخل المنخفض في احدى المدن الصغيرة . فرفضت وبيّنت رأيي بان ذلك ليس بالحل الصحيح للقضية . وحين اصر وحاول اجباري على قبول التكليف رغم ايضاحاتي . سألته لماذا اخذ رأيي المهني في الامر اصلا . وكان جوابه ذا أهمية خاصة لانه اعطاني نظرة صائبة الى العقلية التي تسود السلطة . قال لي : « يا سيدة لاري ان العمارة السكنية العالية جيدة لانها لا تحتوي الا على مدخل واحد ومخرج واحد فقط . واذا اردنا التفتيش عن العناصر المخربة يكون من الاسهل علينا القاء القبض عليهم في العمارة السكنية الضخمة » . وانه لمن المفجع ان العديد من حكومات العالم الثالث تفكر على هذه الشاكلة ، ويعنى ذلك انها لا تقدم اية مساعدة اساسية الى المهندس المعماري . ان الحكومات والاجهزة البيروقراطية وقوى البوليس والجيش تقوم على اساس القوة والاضعاف لكن ما يحتاجه العالم الثالث لحل مشاكله هو الانظمة الانسانية .

لقد غدت الهندسة المعمارية في العالم الثالث مسألة ذات خطورة حيوية ، وتتوقف مصائر الكثيرين من الناس على الجهود التي يبذلها الكثيرين لتحقيق غرضه المفهوم على الوجه الصحيح والمشاكل التي يترتب حلها على المهندسين المعماريين هي نفس المشاكل التي تواجهها جماهير الشعب سواء كانت متمثلة في مدينة سكنية للعاملين في احد المصانع في الهند او قرية سياحية في شمال افريقيا او سوق عصرية في سنغافورة او مكتبة في بوينوس آيرس . وفي كثير من الحالات ينصب الاهتمام على تحسين الظروف السيئة او على تقديم المساعدة على هيئة برامج العون الذاتي ، مما لم يكن يعتبر في السابق من الواجبات التي تقع ضمن ميدان الهندسة المعمارية التقليدية . ولقد كان المعماريون في زامبيا على حق حين تحدثوا عن الاحياء الفقيرة





ازاجوري . عمارة في الرباط . 1975

هذا النوع من الجهود في دراسة ليونا فريدمان نشرت قبل بضع سنوات ، والتي ما زالت الاراء التي وردت فيها غير مستوعبة تماما ، حذر من سيطرة وهم الماضي على افكار الناس و قترح اعتد تصور - عديدة قد تؤدي الى التحول وبامكاننا نستشف فكرته الاساسية بوصوح في لغز الفرعي لمقالته ، كيف يمكن ان يؤدي النقص ، الى النجاح في حساب لكارة ، ويرى فريدمان ان الثروة المزعومة في العالم الحديث ليست في الحقيقة بثروة سا ، و ساهي تبديد غبي لما عندنا من ثراث ويصنوع عن الغذاء والمواد الخام وموارد الصمة ووسائل الاتصالات وفي رايه ان تسخير التفسير الخاطيء يجعل لتعبير ممكنا ويسر ان هذا التشخيص سوف ياتي في الاول من تلك الاعسام من العالم المحتاجة الى التغيير اكثر من غيرها وانه لمن دلالات التفسير ان المهندسين المعماريين اتفقوا في 1979 على ميثاق صار يعرف باسم ميثاق ماجو بيجو ويمكن اعتباره بديلا لميثاق 1933 الذي كان قد صدر في اثينا . وحتى هذا الجهود تأثر الى حد بعيد بمثاليات النصف الشمالي من الكرة الارضية . وقد انتقد كريستيان ك . لين المفاهيم الاساسية فيه بالقول « ما هي الهمية الحقيقية التي يمكن ان

من الجهود - بل ربما بسبب من هذه الجهود - التي يبذلها في هذا الشأن مخططو المدن والرسميون والمهندسون المعماريون والمؤسسات الخيرية العديدة فان عدد الاحياء الفقيرة والمساكن البائسة في ازدياد مستمر . وتعطي التقديرات ان في كلكتا وحدها مليون ساكن لا مأوى لهم يلجأون اليه والذين يكونون سعداء لو انهم وجدوا لانفسهم مكانا حتى في افقر الاحياء . هكذا يستطيع المرء ، بل يجب عليه ، ان ينظر الى حقيقة وضع هذه المناطق المحرومة من جوانبها المتعددة والى النتائج المختلفة المترتبة عليها . ان ما يقرب من ثلث الجنس البشري يعيشون اليوم في مساكن لا يمكن في الحقيقة اعتبارها من المباني وكثير منهم في الواقع يعيشون بلا وقاية من اي شكل كان ضد العناصر الطبيعية ودون اي ستر وخصوصية اساسية . وعند النظر الى الموضوع من هذه الزاوية تصبح قضية الاحياء الفقيرة مشكلة ذات بعد يختلف كل الاختلاف . والمعماريون الشبان على حق ان يشيرون الى الدروس المستمدة من نشاط الناس الذين يقومون ببناء بيوتهم بالاشكال التي يرويدونها حين يقدررون بصورة واقعية الموارد المتاحة لهم . ان قضايا الشكل والاعتبارات الجمالية التي تلتصق بالهندسة المعمارية التقليدية تكون غير ذات موضوع بالنسبة لنتائج

ومستوطنات شاغلي البيوت على اعتبار انها اول دليل على « منظومة للتخطيط في عهد ما بعد الاستعمار التي تتيح الفرصة للتقاليد الديناميكية والمقومات الخاصة لافريقيا لتطوير نظامها المدني الخاص »

ومن اخطر التحديات التي يجابهها المهندسون المعماريون في العالم الثالث اصلاح الاحياء الفقيرة التي تعيش فيها الاغلبية الساحقة من سكان العالم في يومنا هذا ، وعلى المؤرخ المعماري ان يكون بمستوى المسؤولية ويدمج مع التقاليد المعمارية المتفتحة باستمرار جميع الاحياء الفقيرة ومستوطنات الاكواخ الحقة المبعثرة على اطراف المدن والتي انشأها الفقراء لانفسهم بمواردهم النزرة . وان الكتب التي نشرت حاملة العناوين « الاحياء الفقيرة والامل ؟ » و « مستوطنات الاكواخ في العالم الثالث » (1) هي الدلالات الاولى على التغيير الحاصل في الموقف ،

ان ابعاد القضايا الباقية بلا حل في المدن الضخمة في العالم الثالث حيث تزداد اعداد السكان بسرعة تزيد كثيرا عما هو الحال في مدن الامم الصناعية ، هذه القضايا قد نمت الى درجة لم يعد في الامكان تقديرها بصورة احصائية او اتخاذ الخطوات لحلها . وعلى الرغم





ازاجوري . فيلا في المعسكر السياحي في كابونيجرو على البحر المتوسط 1976

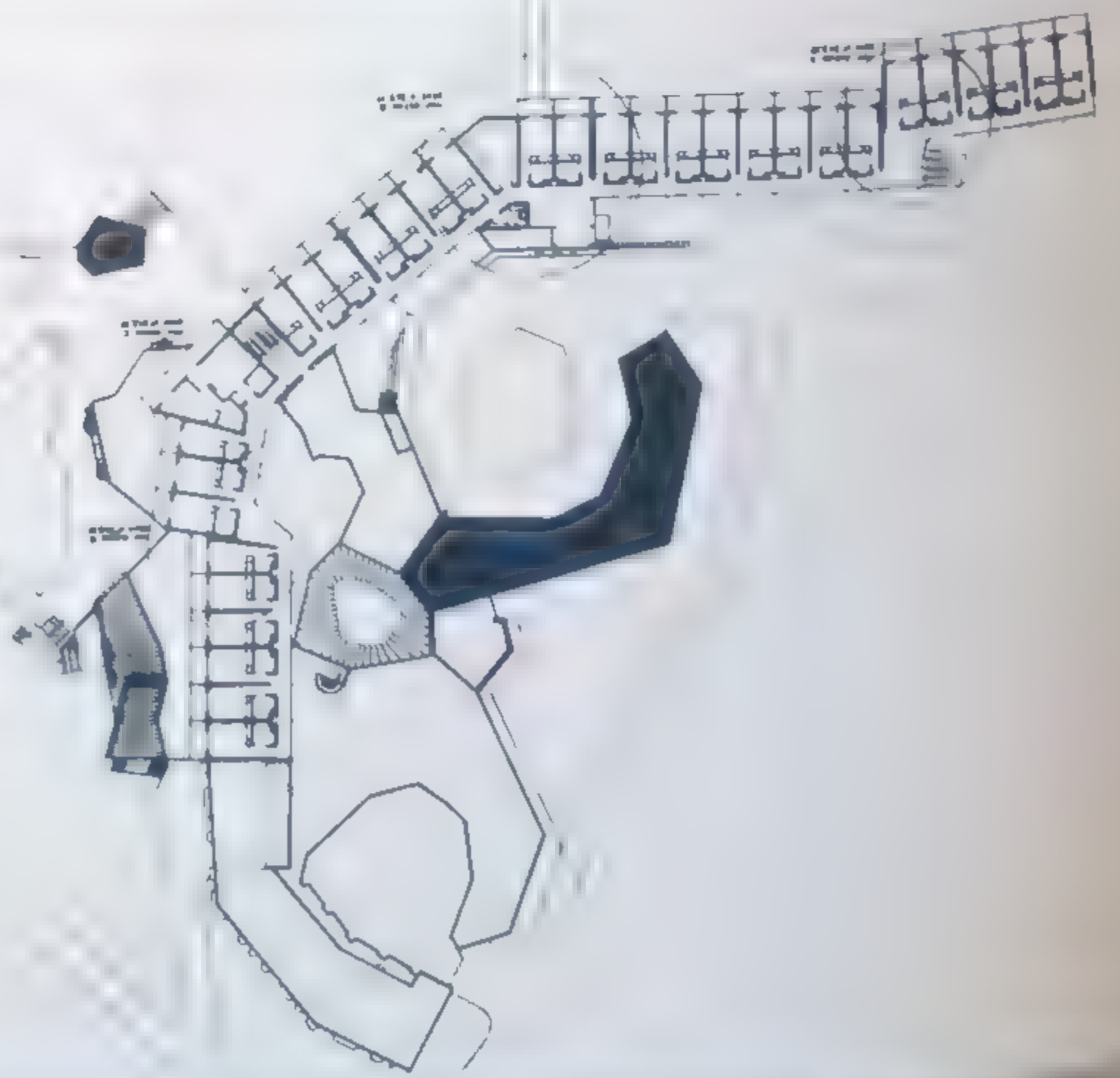
المكان له أهمية خاصة فبدلاً من العاصمة اليونانية التي تمثل جوهر التقليد العريقة تصهر مدينة الأنكا ماجو بيجو من أحد أقسام العالم الثالث .

ان مركز الفعالية المعمارية قد انتقل من النصف الشمالي الى النصف الجنوبي من الكرة الأرضية ، من التقليد الغربي الى تقليد جديد يتجاوزه . لقد أصبح البحث عن الهوية في العالم الثالث عاملاً على جانب من الحيوية .

ومع مرور الزمن حدث تحول من اليوتوبيا الى الواقع ، من الانفصال والانعزال الى الوحدة والتركيب ، من الاشكال المذهبية للبيروقراطية الى الاشكال الانسانية . في 1933 كان الاعتقاد ما يزال سائداً بان التكنولوجيا قادرة على حل كافة المشاكل ، لكن هذا الرأي قد استعاض عنه الآن بوعي واقعي يستوجب النوع الصحيح من التكنولوجيا لكل حالة خاصة على حدة . ان « الهندسة المعمارية الحديثة » لكوربوزيه وجروبيوس وميزفان در روهه قد تركت مكانها لهندسة معمارية اقل ضخامة لكنها اكثر اهمية وهدفها الاول والاهم هو ايجاد الحلول البشرية للقضايا . وان مجيء هذا المفهوم بهذه القوة من العالم الثالث انما

على العيش من يوم لآخر ولا يملك سوى الموارد الضئيلة من الغذاء والملجأ ، (6) . الا ان تغير

تكون للمواثيق المتأثرة بالشمال الصناعي بالنسبة الى عالم ما زال اهتمامه الرئيسي منصبا



تخطيط المعسكر السياحي في كابونيجرو على البحر المتوسط في المغرب ، بدأ في 1967



هو من سمات عصرنا وهو دليل الامل على  
الحلول الممكنة التي قد يتم تطبيقها في سائر  
ارحاء العالم .

#### ايلى ازاجوري

كانت الهندسة المعمارية في المغرب منذ  
بداياتها التاريخية حتى يومنا الحاضر حلقة  
وصل هامة بين اساليب البناء الاوروبية  
والافريقية . ولم تخرج حتى الهندسة  
المعمارية الفرنسية الكولونيالية عن هذا  
التقليد . ولقد بذل المهندسون المعماريون  
مثل جورج كانديليس وشركة اقبات افريك  
الجهود المكثفة لحل القضايا الراهنة في هذا  
القطر وطوروا طرازات من تصميمات المساكن  
كنماذج تصلح لا للمغرب وحده بل تتعدى ذلك  
الى خارج الحدود . الا ان التخلص من المبادئ  
التي شنتها المعماريون الفرنسيون سار بخطوات  
وثيدة بطيئة ، وقاد المسيرة على هذا الدرب  
مجموعة من المعماريين المغاربة الشبان مرحلة  
بعد مرحلة . ولقد اثبتت اشغال ازاجوري في  
الدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية انه احد  
المهندسين المعماريين الرئيسيين الذين حددوا  
معالم الهندسة المعمارية وصورتها في المغرب في  
عصرنا الحالي .

ولد ايلى ازاجوري في الدار البيضاء في  
المغرب وتلقى علومه في مدرسة الفنون  
الجميلة في باريس في الفترة بين 1936 و 1974  
برعاية اوجست بيرييه المشهور . وقد تنقل بين  
الاقطار الاوروبية المختلفة بين 1947 و 1949  
وخاصة في الدول الاسكندنافية حيث عمل  
لاكثر من 18 شهرا في مكتب رالف ارسكين .  
بعد ذلك افتتح مكتبه في الدار البيضاء في  
1949 .

وقد اقتصرت اعماله الاولى على الطرازات  
الاساسية للمباني التي كانت تحتاجها بلدية  
الدار البيضاء : المدارس ومراكز رعاية الطفل  
الى جانب الدور السكنية لذوي الدخل  
الواطيء .

واستطاع ازاجوري مواصلة العمل الذي  
كان قد بداه المهندسون المعماريون تحت الادارة  
الفرنسية . ويمكن اعتبار المركز المدرسي الذي  
صممه للدار البيضاء . في 1960 كجزء من  
التقليد السائد آنذاك للهندسة المعمارية  
الكولونيالية . وهو عبارة عن انشاء بسيط من  
هيكل من الخرسانة المسلحة مع جدران تحشية  
من الآجر . وقد اكد المهندسون المعماريون  
بصورة خاصة على تكامل المساحات المكشوفة مما  
يعطي للطلبة الحماية من العناصر الطبيعية ويوفر  
لهم الظل بالدرجة الاولى ، في كل من الدور الارضي  
والدور الاول في حين يسمح بالتهوية الجيدة  
داخل المبنى . وقد تم تخطيط المباني المربعة  
ووضعها بحيث تسمح بجعل المناطق المكشوفة  
جزءا اساسيا من التصميم .

على انه بقدر ما يمكن النظر الى الاعمال

الاولى لازاجوري على انها جزء من التقليد  
الفرنسي يمكن القول في الوقت نفسه انها تمثل  
بذات القدر البادرات الاولى لنشوء الهندسة  
المعمارية المغربية الوطنية . وتكشف الشقق  
السكنية البلدية التي بنيت في 1969 في درب  
جيد في الرباط عن الابتعاد التدريجي عن  
الافكار والمناهج القديمة . وتتكون هذه المباني  
من مجمعات شققية طويلة ذات اربعة ادوار  
تتشابه مع بعضها تشابها كبيرا وتنقسم الى اربع  
مجموعات بواسطة اربعة مداخل فردية تتألف  
من مركبات محورة . ويعطي الانطباع العام  
انشاءا مونوليثيا كما يكشف عن النقص الواضح  
في الاموال المتيسرة للمشروع . وهذه المدينة  
السكنية ، واحدة من المشروعات السكنية التي  
انشأتها الدولة في المغرب على ذات الخطوط التي  
كانت متبعة آنذاك في اقطار متعددة من العالم .  
الا ان المقارنة بين عدد من المشروعات السكنية  
المصممة من قبل كانديليس واقبات في الدار  
البيضاء يبرز عددا من نقاط التباين : كلا  
الطرازين مصممان بكلفة رخيصة ، الا ان  
المعماريين الفرنسيين كانوا اكثر نجاحا في  
اقتباس التقاليد العربية وضمها في الغرف  
الخاصة في كافة الادوار . وتتناوب في شقق  
ازاجوري الغرف المفتوحة والمغلقة غير ان  
اسلوب تحقيق التناوب في هذه الحالة تمثل فقط  
في ازالة جدران الآجر وذلك اقل اثرا من الناحية  
المعمارية من التاكيد التكميبي البلاستيكي على  
المساحات المكشوفة في المباني السكنية التي  
صممها كانديليس . الا ان تأثير ايلى ازاجوري  
يزداد عمقا عندما يركز على الوحدات السكنية  
الصغيرة كالبوت شبه المنفصلة في الرباط في  
1960 حيث نجح في ترتيب الوحدات بصورة  
معمارية ضمت المسافة داخل كل وحدة وحقق  
بذلك بيئة سكنية عامة ذات خصائص معمارية  
عالية . وقد ابقى فتحات الشبابيك صغيرة على  
قدر المستطاع لحجب اشعة الشمس القوية .  
وتوجد فسحة مكشوفة في الادوار العليا لتسمح  
بالتهوية عن طريق حجابات جدارية مخزمة .

ويمكن كذلك مشاهدة هذا التركيز للنوعية  
على غرض معين في بيت المهندس المعماري  
ومكتبه في الدار البيضاء في 1966 . والبناء  
مشيد من الخرسانة المسلحة ويعطي الاطار  
الهيكلي الذي يشكل الصفة المميزة لهذه المادة  
وضوحا في الخطوط وتناسبا يبعث على الانشراح  
للمجمع بكامله . وقد تمت الاستفادة من انحدار  
الارض لاعطاء مساحة سكنية الى فوق والى  
مكتب المهندس المعماري الملاصق للبيت في  
الاسفل ، وبذلك انقسم البناء ان حسب الاداء  
الوظيفي لكل منهما .

لقد تعاون ايلى ازاجوري مع المعماريين  
بيير ماس ومراد بن مبارك وكلود بورييه وجان  
بول اشتير ، المسؤولين عن اعادة اعمار  
مدينة اغادير التي خربتها الزلازل في 1960 .

وقدم لذلك الغرض خمسة مباني من يد  
المركز الصحي ووزارة العدل . وقد  
الاعتبار الغالب في هذه المباني الصم  
للزلازل التي قد تقع في المستقبل . وتتواءم  
الخطوط المميزة لوزارة العدل مع الملاء  
المعمارية الفرنسية التي مازالت سائدة  
المنطقة .

ومن المباني الهامة في تطور هذا المعمار  
تشكل احد المعالم على طريق تطور الهند  
المعمارية الوطنية في المغرب مركز المجلس البلدي  
في الرباط الذي تم اكماله في 1967 . ويضم  
المبنى الادارات البلدية المختلفة كدائرة الد  
وخدمة الاطفاء الى جانب النواحي الاجتماع  
الاخرى في البلدة . وتتسع قاعة الاجتماع الكبير  
المخصصة للمناسبات العامة الى اربع  
شخص وتحدد شكل السقف وتجعله على هيئة  
اجنحة الفراشة . ويمتزج المبنى مع المنظر المدني  
من جهة الشارع بواسطة سور منخفض .  
بواسطة سور منخفض .

وفيما عدا بناياته في اغادير والمركز البلدي في  
الرباط قام ايلى ازاجوري ببناء عدد كبير من  
الدور المنفصلة والمباني التجارية . وكانت لبعض  
هذه المباني مشاكل ناشئة عن تعدد الاغراض  
وكان على المهندس المعماري ان يجد لها الحل  
المناسب . فللمعمارة المكتبية والسكنية ناطحة  
السحاب التي شيدت في الدار البيضاء في 1968  
ستارات حاجبة للشمس مصممة للمكاتب  
والشرفات والشقق وقد تم تشييد بناية مماثلة لها  
في 1976 لشركة BCM في مكناس ويمكن  
اعتبارها محاولة للتوحيد بين منطقة السكن  
والعمل في طراز معماري واحد ضمن البيئة  
المدنية . وتم بناء مخزن هافدا في الرباط في  
1975-1976 ومخزن لبيع الاحذية في الدار  
البيضاء وكان ازاجوري المصمم المسؤول عن  
التجهيز الداخلي والاثاث .

وتتوجت الاوجه المختلفة لمجهودات ازاجوري  
في عمله في مجمعات الراحة التي تندمج بصورة  
جيدة للغاية مع البيئة الطبيعية المحيطة وتجمع  
بين التراث الوطني القديم والوسائل العصرية .  
ولقد قام ازاجوري بالاعمال في كابو نيجرو على  
الساحل المغربي من البحر الابيض المتوسط منذ  
1967 كما كان المسؤول عن وسائل السياحة في  
فندق الطير ومطعم بيتي ميرو وغير ذلك من  
الوسائل السياحية . ويتمثل المفهوم العام في قرية  
مشيدة على الطراز المغربي التقليدي القديم وقد  
ادخلت خصائص هذه القرية عمدا كاحد  
العناصر في الصفات السياحية للهندسة المعمارية  
 للمنطقة . ويتسع مركز كابو نيجرو الى ما بين  
اربعة آلاف وخمسة آلاف سرير اضافة الى  
المباني السياحية المستقلة .

وكان فندق الطير الذي يحتوي على 270  
سريرا جزءا من المرحلة الاولى في اعمار كابو  
نيجرو ويستفيد من الانشاءات الزاوية  
للافتتاح حول وسائل السباحة .



الاسلامي في البحر الابيض المتوسط الذي وجد  
من اسبانيا وشمال افريقيا . وكما هو الحال في  
المباني التي صممها ازاجوري ، يظهر تطور  
هذه الهندسين المعماريين بدوره تقدما تدريجيا  
مرحليا نحو خلق الطراز الفردي وياخذ طريقه  
من النماذج الاولى المتأثرة تأثرا شديدا بالافكار  
الفرنسية عن الطرازات والتصميمات للأعمال  
الحديثة التي تستلهم التقاليد المغربية العريقة .  
ومن أبرز عناصر هذا التطور اقطار العالم

ولد عبد السلام فراوي في الفيطورة في  
المغرب عام 1928 وتلقى علومه في باريس  
حيث حصل على الدبلوما من مدرسة الهندسة  
المعمارية الخاصة سنة 1969 ثم افتتح  
مكتبه الخاص للهندسة المعمارية بالاشتراك  
مع باتريس دي مزير . اما باتريس دي مزير  
فقد ولد في الرباط 1930 ودرس كذلك في باريس  
وحصل على الدبلوما في 1956 مثل عبد السلام  
فراوي . وقد عمل لفترة قصيرة بين 1958  
و1964 في الجزائر قبل ان يقرر الاقدام على  
الدخول في المشاركة المهنية مع عبد السلام  
فراوي .

وكانت مشروعاته أساسا ذات طابع  
العريق متأثرة تأثرا كبيرا بالثقافة المغربية  
تعلمه المعماريين من جيل من سبقه في  
فرنسا وفي المغرب صمم حاسدا في جامعة  
لتدريس طرزال وحصلت على كسبة واحدة  
مفتوحة مصممة بصرر عيسى وفق مبادئ  
المعماري الأوروبي الذي كان سادسا في  
يتغير لا يشاركه صنفه مع سائر الأساليب  
رغم ان وصيفة هذه الممارسة كانت تسمى في  
التراث المغربي وتكشف عن ثقافة مغربية  
العالية لقضية بمر فخر هذا فسر من بعده  
والفرار وفي ذلك تصميمه الذي يمتد  
في صيغة يترك بعضه على الساحة وفيه فخر  
بأمر مدرسة سلطنة سفيان في سنة 1966  
بعض معالم المدينة المسماة بالحدود  
الخاصة لتسمر على مرور بوحه على حرمها  
كان يستعمله بغيره بغيره بغيره  
الكلية والطور

في 1977 عهد الى فراوي ودي مزير بعده  
مهام بم استاوها اذاك . الدور السكنية  
لجلس بلدية اغدير كجزء من اعادة اعمار  
المدية على الساحل المغربي على المحيط الاطلسي  
لتي حريتها الزلازل عام 1960 . وروضة  
للأطفال في الرباط ووسائل لمادى البحر المتوسط  
في مالاباطا . وقد جاءت روضة الأطفال في الرباط  
بتصميم حديث . بقياسات مناسبة للمتفرجين  
بها مع اجنحة تحيط بفناء داخل مكشوف ، اما  
الشقق السكنية في اغدير فكانت على هيئة مبان  
مستقيمة بارتفاع اربعة ادوار من حيث العموم ،  
وفق التقليد المعماري الفرنسي المغربي في حين  
اظهر النادي السياحي في مالاباطا علامات  
واضحة على اعادة بعث التراث المغربي القديم



ع فراوي وب دي مزير شقق الطسة في الرباط



عبد السلام الفراوي



باتريس دي مزير

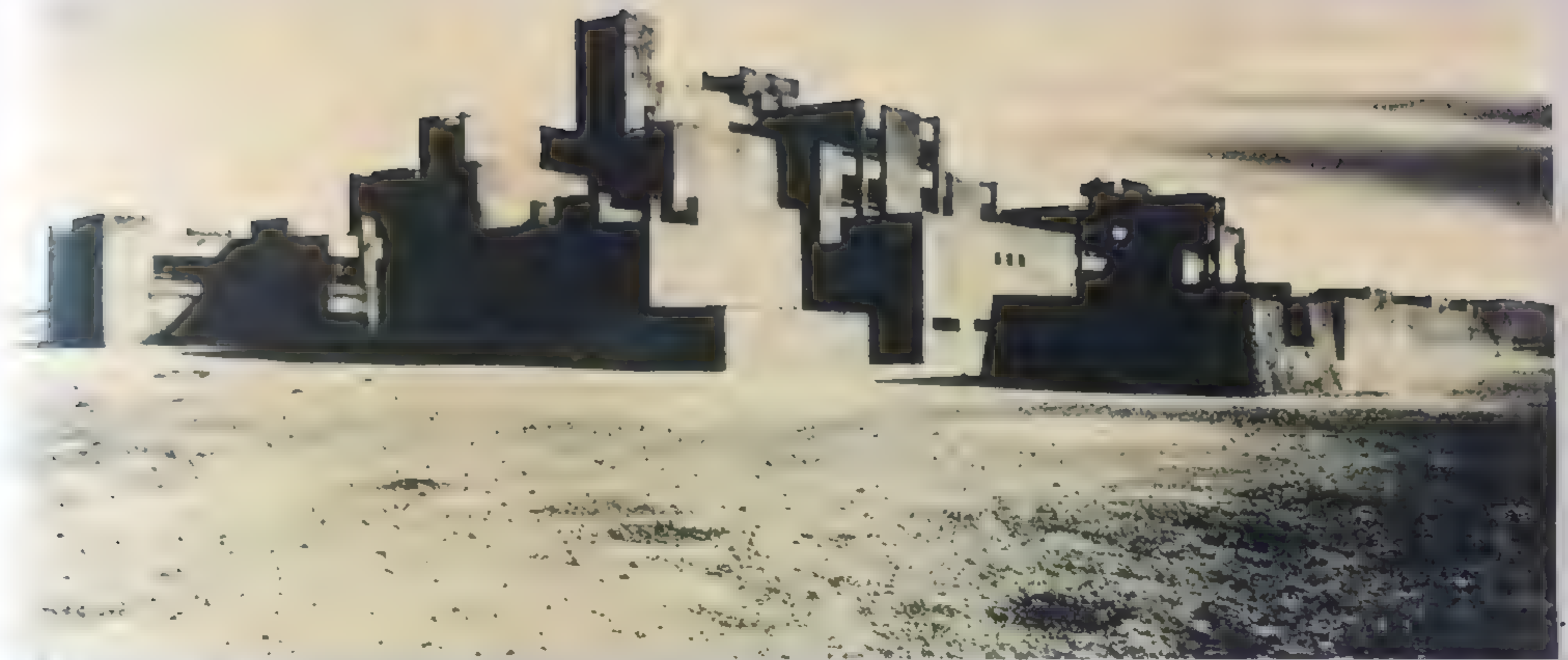
وقد ساهم ازاجوري في تنشيط العناصر المغربية  
التقليدية في الزخرفة الجدارية والاثاث وبواعت  
زخرفة الارضيات واستفاد منها للحصول على  
الوحدة في داخل مطعم بيتي ميرو . وتشتمل هذه  
القرية السياحية على الدور المنفصلة كذلك : فيلا  
بونين المشيدة في 1977 وفيلا ابيتول المشيدة في  
1976 وفق التقليد التكعيبي على الصورة المتمثلة  
في بناء البيوت المغربية الوطنية .

تشكل الانجازات المعمارية لايلى ازاجوري  
حتى الآن قسما هاما من استقلالية الهندسة  
المعمارية المعاصرة في المغرب . وعند النظر  
اليه بالاشتراك مع عبد السلام فراوي  
وباتريس دي مزير ومراد بن مبارك و ا .  
امزلاج ندرك بوضوح مدى الابتعاد المستمر  
عن التقليد الكولونيالي . وقد وصل مستوى  
التطور الآن مرحلة تشابه المستوى البنائي في  
فرنسا واسبانيا بصرف النظر عن التطور  
الصناعي والتكنولوجي في القطر . وقبل جيل  
واحد كانت التبعية للأساليب الكولونيالية  
هي السائدة في هذا المجال الا ان الامور  
وصلت مرحلة اصبحت فيها الهندسة  
المعمارية المغربية جزءا اساسيا من اللغة  
العالمية للهندسة المعمارية . وقد تأثر هذا  
التحول تأثرا كبيرا بالنشاط المستمد من  
التقاليد القديمة للقطر .

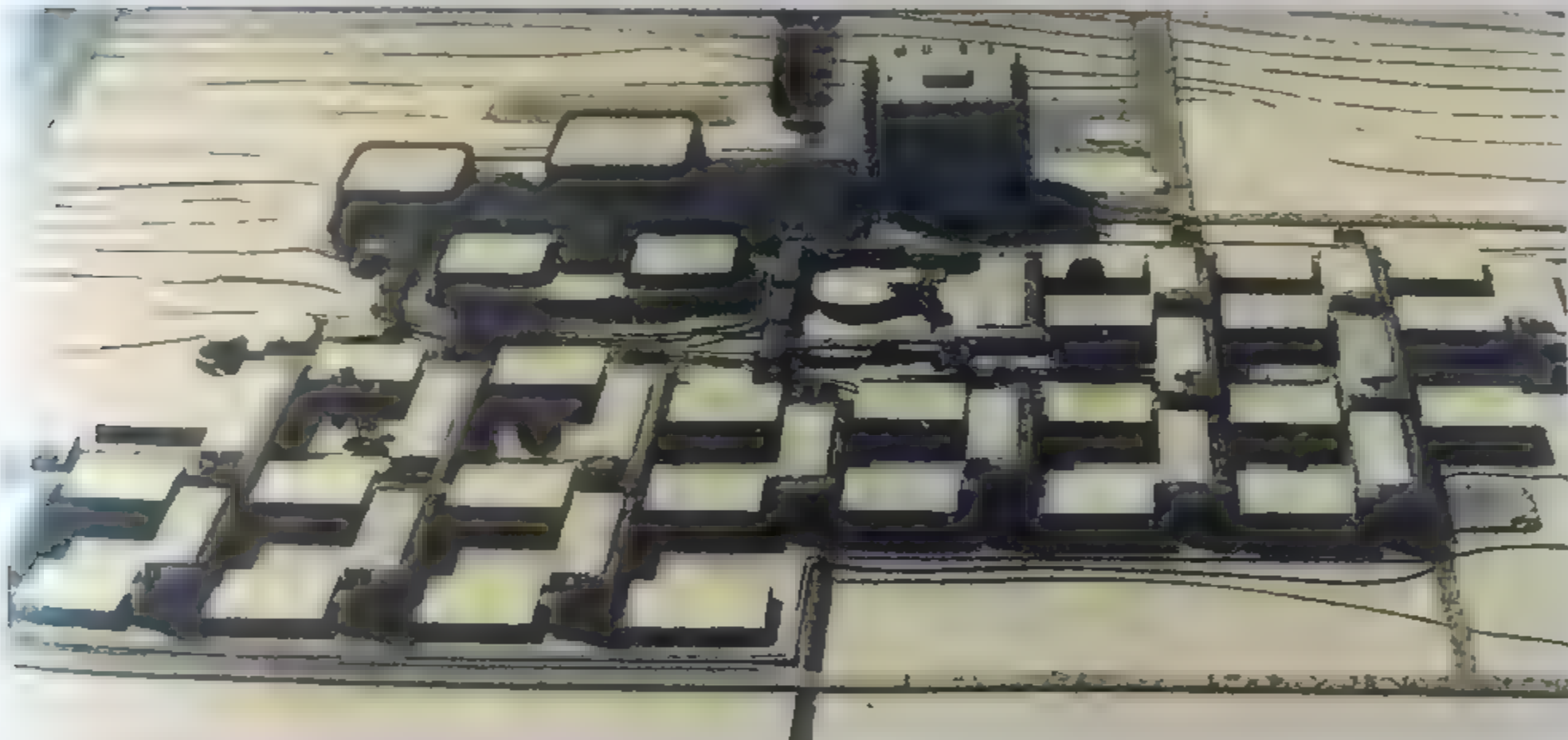
عبد السلام فراوي وباتريس دي مزير

تجمع المباني التي صممها عبد السلام  
فراوي وباتريس دي مزير كذلك بين التقاليد  
القديمة التي شكلت حلقة الوصل بين قارتي  
أوروبا و إفريقيا لعدة قرون وتتوجت بالتراث





ع . فراوي وب دي مزير : فندق القلعة في مجونا في جنوب المغرب ، 1972 - 1974



واضحة على إعادة بعث التراث المغربي القديم . وترى هنا سلسلة من الفناءات وأحواض السباحة تحيط بها مباني غرف النوم بارتفاع عدة ادوار وتنفتح ليس نحو الخارج كما هو الحال في الشقق السياحية الغربية وانما نحو الداخل وفق التراث التقليدي العربي .

وقد انتجا المزيد من المباني في 1965 من بينها العمارة المكتبية في المحمدية والعمارة المكتبية في الصافي وتصميم المقر الاداري الاقليمي في القنيطرة . وشهدت السنة التالية عمارة من 16 شقة سكنية في الرباط على هيئة مبنى خطي ذي شرفات ، واضيف الى ذلك تصميم المستشفى الاقليمي في قصار السوق الذي تم انشاؤه في 1967 و1968 . ويتم الانشاء المربع عن التأثير الاوروبي المنقول الى البيئة المغربية .

وشهد العامان 1967 و1968 مشروعا سياحيا آخر تم بناؤه في مضيق . وكما كان الامر في مالاباطا كانت الصفة المميزة لهذا التصميم الاحساس فيه بالقرية . يقع المجمع على مقربة من تطوان ويستفيد من الموقع الساحلي لاستكمال مجموعة المباني المفردة . وهنا كذلك تتكون هذه المباني من اجنحة بدورين وثلاثة ادوار مجموعة باشكل هرمية وتتصل ببعضها بممرات هرمية مسقفة للمشاة . وتطل الشرفات هنا على الخارج ويتشابه تصميم المساكن مع المنتجعات السياحية في جنوب اوربا . وكان المشروع الآخر الذي تولاه فراوي وب دي مزير البنجلات السياحية في ازيمور في 1970 وهو عبارة عن مجمع من خمس وحدات مجموعة وموحدة بصورة معمارية . والصفة الخارجية السائدة في هذا المشروع هي التناوب بين الكتل التكعيبية الواضحة والعناصر القطرية (الشكل 10) . ومن المعالم البارزة التي قام بها فراوي

ودي مزير حتى الآن عمارتان لفندقين في جنوب المغرب في القلعة دي مجونا وبومالن دودادس . وقد نجح المعماران هنا في خلق تركيب منسجم من التقاليد المحلية والمقاييس الدولية . ويتكون الفندق في القلعة دي مجونا الذي تم بناؤه في 1972-1974 من منظومة معمارية مؤلفة من عناصر مبنية على هيئة اشكال هرمية في بيئة صخرية جرداء . ويضم المجمع فناءات داخلية وساحات خارجية تبدو كوحدة مسورة من الخارج . ويشبه هذا الانشاء المستوطنات المغربية المحصنة القديمة في القرون الوسطى ، لاشك ان ذلك تصميم مقصود . اما الفندق في بومالن دودادس الذي تم بناؤه كذلك في 1972-1974 فقد جاء على صورة مشابهة الا انه يمتاز بعلاقات اوثق مع طرازات البناء المغربية القديمة . فعند النظر اليه من وادي نهر دودادس يبدو هذا الفندق كقلعة حصينة مغلقة على العالم الخارجي وكل ما فيها موجه نحو الداخل . وتحتوي الفسحة المكشوفة في الداخل على حوض السباحة وحدائق الفناء

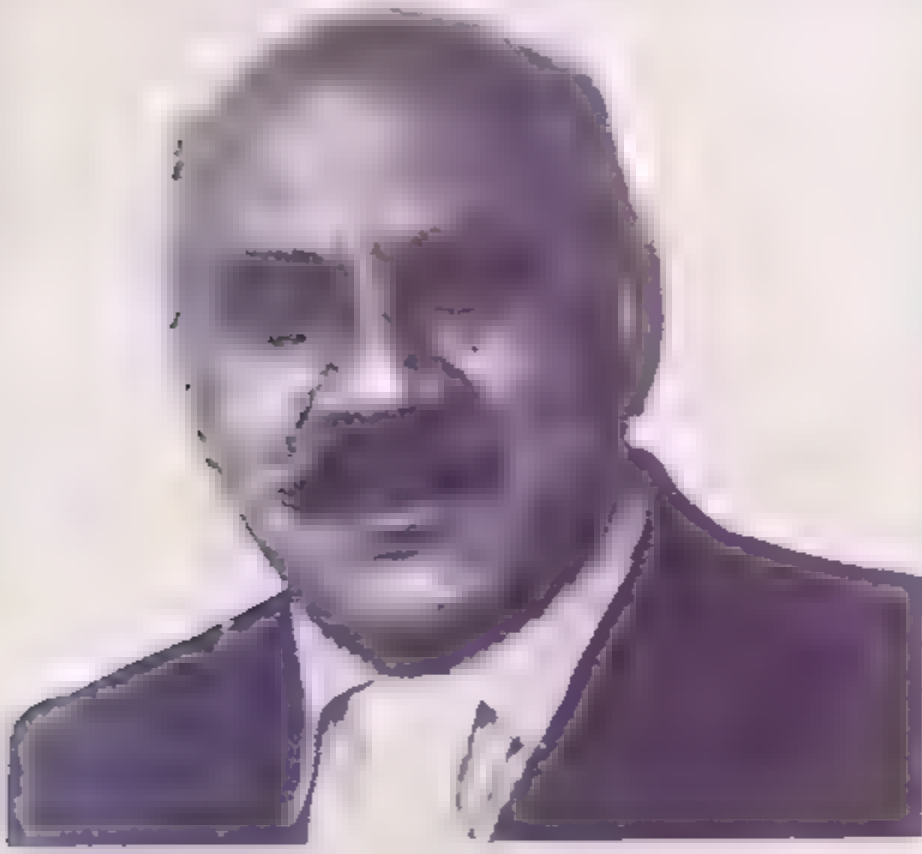
التي تعطي جوا شبيها بجو الواحات ويبرز بين مباني هذين المعمارين في السنوات الاخيرة مركز تخطيط الاسرة في الرباط ودور الطلبة وكلية الطب في جامعة الرباط ويمكن اعتبار هذه الابنية منشآت موافقة للمقاييس المعمارية العالمية في حين انها تمثل في الوقت نفسه مستوى تطور الهندسة المعمارية في العالم الثالث . وبناية تخطيط الاسرة التي انشئت في 1976 عمارة تتراوح بين الدور الواحد الى الاربعة ادوار وهي مشيدة بالخرسانة المسلحة بخطوط فقية في المقطع المنخفض واخرى عمودية في المقطع المتعدد الادوار . ويمنح عدد كبير من الفناءات الداخلية فسحة التنفس الى المجمع الذي يكون مغلقا عن البيئة الخارجية فيما عدا ذلك . اما في دور الطلبة فقد حاول المهندسان المعماريان تجميع المباني السكنية وتدرج مجمع المنشآت للتعبير عن المفاهيم العربية القديمة للمساكن شكل من الاشكال .

ويعطي التعاقب المتدرج من الدور الواحد الى الاربعة ادوار الخصوصية والستر للمشروع بكامله مع الحفاظ على الحيوية



انكلترة ، بل ان ذلك يعمل في الواقع كحافز للهندسة المعمارية الحديثة في العراق .  
ولد محمد صالح مكية في العراق في 1917 وبعد اكمال دراسته الثانوية سافر الى انكلترة حيث درس الهندسة المعمارية . وقد حصل على درجة ب . ع . في الهندسة المعمارية من مدرسة الهندسة المعمارية في لفربول وهي المؤسسة نفسها التي منحتة الدبلوما في التصميم المدني في السنة التالية 1942 بعد ذلك انتقل مكية الى كمبرج لمواصلة دراسته حيث تخرج في 1946 .

ومنذ البدء ركز مكية عمله على البحث العلمي عن ماضي بلاده ومواصلة تقاليدھا في الهندسة المعمارية المعاصرة . وقد اعتبر كلتا الناحيتين من نشاطه ميدانا واحدا متكاملا . وحين عاد الى بغداد في 1946 افتتح مكتبه الخاص للهندسة المعمارية تحت اسم الدكتور مكية ومشاركوه ، وقد قام المكتب منذ تأسيسه بدور رئيسي في الاشغال العمرانية الجارية في كل من العراق



محمد مكية

والدول العربية المجاورة .

دأب مكية منذ وجوده في بريطانيا وفيما بعد ذلك على العمل بنشاط كمهندس معماري ومخطط واسهم في الدراسة التي تمت في 1941 لاعداد برنامج اعادة اعمار لفربول التي اصيبت

بالتدمير اثناء الحرب العالمية الثانية. ومنذ 1947 اسهم مكية بالعمل في تخطيط مدينة بغداد . وفي 1959 اصبح المؤسس الرئيسي الاول لقسم

الهندسة المعمارية في جامعة بغداد ، وهي المؤسسة التي اصبحت ذات اهمية خاصة فيما بعد في تدريب المهندسين المعماريين في العالم العربي . وبين 1959 و 1968 كان مكية كذلك استاذاً للهندسة المعمارية الاسلامية في جامعة بغداد واصبح بذلك رائداً في مجال البحث العلمي للهندسة المعمارية في بلاده . وتخللت ذلك في الوقت نفسه فترات من العمل في الخارج : فقد عمل استاذاً في كرسي فولبرايت في امريكا في 1956 وكان استاذاً زائراً وممتحناً في جامعة زاريا في نيجيريا في 1963 و 1965 وصار بين 1966 و 1968 رئيساً لجمعية المهندسين



نموذج للجامع الكبير في الكويت ، 1980 - 1979 محمد مكية .

شديدة التأثير بالتصميمات والمثل الاوروبية نستطيع ان نرى الآن الاستقلال في التصميم والبناء الذي بلغ نفس الدرجة من التطور والرقى التي بلغتھا التصميمات المعمارية الاجنبية . وبالإضافة الى الاستقلال السياسي والاجتماعي ، من الواضح الآن تماما ان الاستقلال الثقافي قد تم تحقيقه وانه يقوم بالتعبير عن الشخصية القومية وعن شخصية الامة والشعب .

#### محمد صالح مكية

يحتل محمد صالح مكية مكانة خاصة في تجديد الهندسة المعمارية في بلاده ويمكن اعتبار عمله ممثلاً لتطور العديد من المهندسين المعماريين في العالم الثالث . وعلى غرار حسن فتحى في مصر قام الدكتور مكية بدور رائد في العراق ادى الى تطور الوعي في المجالات المعمارية فيما يخص تثبيت الشخصية الوطنية . ولقد لعب دوره في عملية التعيين والنبد والتغيير التدريجي للوضع الذي لم يكن مقبولا آنذاك . كما ان انجازاته لا يقل شأنها بحال من الاحوال بسبب تركه لوطنه لاسباب عملية واقامته في

التي تميزت بها النماذج السكنية القديمة . واخيراً لقد خلق المعماران في مبنى كلية الطب في جامعة الرباط مجمعا ضخما من المباني تتصل ببعضها وتمتلك التأكيد المتناغم فيما بينها مما ينسجم كل الانسجام مع المعنى الداخلي والوظائف الادائية لمثل هذا المركز العلمي العظيم . والقسم الذي يحتل مكان الصدارة في المجمع هو مبنى المكاتب الذي يضم الادارة والمكتبة وتحيط به قاعات الدرس . وقد عزلت قاعات الدرس هذه عزلا تاما عن الخارج وتضيئها صفوف من الشبابيك تقع مباشرة تحت السقف . ويعطى الشكل القطري للأسوار الخارجية مظهراً مميزاً خاصاً للانشاء بكامله .

ان اعمال عبد السلام فراوي وبياتريس دي مزير تمثل عناصر هامة في الهندسة المعمارية المغربية الحديثة . وتظهر المستوى الراهن للتطور كما تشير الى الطريق الذي كشفته اليقظة والالتفات الى التراث اليومي في مختلف أقطار العالم الثالث . وبينما كانت المباني القديمة





محمد صالح مكية : بنك الرافدين في الكوفة ، 1968  
المعماريين العراقيين .

واضافة على العمل في مكتبه في بغداد اصبح مكية مستشارا ومهندسا معماريا فعالا في البحرين في 1968 وافتتح له مكتبا ثانيا في مسقط في 1972 وثالثا في دبي في 1973 . وفي 1975 انتقل مكتبه الرئيسي من بغداد الى لندن واصبحت فعالياته المتنوعة منذ ذلك الحين يجري تنسيقها من لندن .

وتتوجه الجهود العلمية لمحمد مكية بقوة الى البحث في تقاليد بلاده ولقد واصل آخرون العمل من النقطة التي ترك فيها ، وقد نشر كتابه « القرية العربية » في القاهرة في 1951 بتشجيع من اليونيسكو ، وفي 1969 نشر كتابه « الهندسة المعمارية لبغداد » في بغداد بدعم من مؤسسة جوليبنكيان . وله مؤلفات وأعمال ثانوية أخرى تسجل نتائج بحوثه العلمية من بينها « سياسات التخطيط الطبيعي والاقتصاد الوطني في العراق » و « المقياس والصفات المعمارية في تطوير المدن العربية » . وتفصح هذه الدراسات عن مقدرة الدكتور مكية وإطلاعه وتضلعه في البحث في الهندسة المعمارية وتخطيط المدن في العراق على تعدد أوجهها .

وكان مكية هو الذي وضع الاسس لعمله المعماري الخاص في مسقط رأسه حين كتب

مؤلفه « بغداد : مسح تاريخي » . وتلعب الهوية المحلية دورا حاسما بالنسبة اليه ويجب ان تحتل مكانتها الكاملة في كل عمل من الاعمال المعمارية كما كان الحال في كافة الحقبات التاريخية .

ويرفض مكية رفضا كليا المفهوم التجريدي « للهندسة المعمارية العالمية » الذي ساد في الستينات ويقدم بدلا عنه طرازاً جديداً من الهندسة المعمارية ينسجم مع طبيعة الشعب العراقي ويأخذ بنظر الاعتبار تاريخه الديني والثقافي . الا انه لا ينظر الى هذه الاشارات الى الماضي على انها ظلال وزخارف جامدة يمكن اقتباسها حسب الرغبة بل يعتبرها القسم الاساسي الحاسم في معالجة احجام الغرف والظروف المناخية بما في ذلك الاساليب الانشائية المستعملة بنتيجة هذه الاعتبارات

ويحاول مكية ترجمة هذه المبادئ الى حقائق بتصميماته الخاصة . ومن اعظم اعماله نجاحا جامع الخلفاء في بغداد الذي يرجع الى 1963 . وكان التحدي القائم امامه في هذه الحالة ايجاد الانسجام المباشر بين الجامع الجديد والانشاءات القديمة ، وقد نجح مكية في هذا العمل في تحقيق وحدة متجانسة متكونة من العناصر العتيقة والجديدة . ويسير تصميم مكية

على الاشكال الموجودة وتصبح فيه مرة ثانية . الباقية العلامة الرئيسية لهذه الكعبة . وفي التخطيط الخاص والرحفة مع بعضه . مع ابراز حسانن الجامع القديم وتحديد في بناء معاصر وعلى سبيل مثال يحرر من الكوفي في الجامع الجديد . وفي الوحدة بين معرى الساء وتصميمه بصرية . كان بالامكان تحقيقها في حرم عصري

ويمضي مكية في مشروع للجامع ككبر في الكويت خطوة أخرى في استعادة مفهومه معماري قديم من الماضي بطريقة مقبولة بالنسبة الى المتطلبات العصرية . فهنا كذلك يسير الترتيب العام للغرف المكشوفة والمسقوفة وفق الرغبة الاساسية في اعطاء هيئة جديدة لغرض قديم . ويتوج المبنى بكامله بقاعة الصلاة الكبرى والمئذنة وتستند قاعة الصلاة في الوسط على اربع دعائم ضخمة تضيء على الفسحة منظرا من الارتفاع والنور . وتوجد في الخارج باحة مجاورة الى الصحن الشمالي ويقع على مقربة منها المدخل الخاص بامير الكويت . ويقوم الصحن مع نافورته التقليدية في المركز وهناك صحن ثالث في الجنوب بجوار المكتبة الدينية وقاعة الاجتماع . ولم يصمم مكية هنا بناية منعزلة على هيئة جامع تعلوه قبة







والتي تشتمل على مجموعة من  
 مناهج مختلفة التي تتيح  
 سلطنة عمان ذات طابعها  
 مسقط لا يحد لها إلى مستوى  
 العصرية ومن أهمها من  
 يصنع تكبيره منسجي على حد  
 القديم الحديث ، وفي الآونة  
 المستمرة على طريقه من  
 الصحيفة ، ولكن قدسية  
 دعم هذا الهدف من  
 حيث أنها لا تحل مشاكل  
 يسببها المرور الحديث ،  
 الناشئة عن الأعمار  
 الأفكار التي تقدمها  
 التنفيذ تشترك  
 مخططي المدن  
 يجعل بالامكان  
 جديد من التخطيط  
 القصايا والأصوات  
 لقد حققت المباني  
 أبدعها محمد صالح  
 السنين في مختلف  
 نتائج على جانب  
 نقطة انطلاق  
 الناشئين . وقد  
 نظر معينة حسب  
 الخاصة للمكان  
 الاعتبارات في  
 المعمار بنفسه  
 « أن العمل المعماري  
 يبقيا بمعزل عن  
 عدد من العوامل  
 التصميم الداخلي  
 المفردة ، وعلى  
 المباني الحديثة  
 البنائية الحديثة  
 استيراد معظمها  
 وللبنائيات العصرية  
 ادأوها بمستلزمات  
 وضعت هذه  
 بصرف النظر  
 التكنولوجيا الحديثة  
 تؤثر على أي حل  
 المكان المعين يجب  
 الحاسم الذي يقرر  
 للتصميم . .

#### رفعة الجدارجي

لعل من مزايا اقطار العالم الثالث التي  
 التقاليد العريقة الموهلة في القدم أنها  
 التقدم الاعظم من حيث حل المشاكل المعاصرة  
 ومن بين الاقطار التي تقف الى جانب مصر  
 والهند في هذا الميدان العراق الذي يرجع



محمد مكية . تفصيل من جامع الخلفاء . بغداد





رفعہ العالیہ

[illegible]

وقد رفعت الحادرجي في بعد ذلك  
حيث كمل دراسته الثانوية بدست  
رياضيا لدرسة الهندسة المعمارية . وقد  
تمنى الى مدرسة هارستيت لبحوث والدراسات  
وحصل على الدبلوما فيها . وفي سنة ١٩٥٤  
كنت انكترت تحت تأثير مدرسة المعمارية  
حديثة في آخر مظاهرها . وكنت الخطوط  
رئيسية للتطور خلال المدة سنة الاحيد  
موضع التساؤلات والنقاش للمرد الاولى  
وكانت الجهود تبذل لحل القضايا التي لم تزل  
في الماضي ما تستحقه من الاهتمام . ويظهر  
التصميمات والبنائيات الاولى للجادرجي هذه  
المرحلة من التطور ، وفي هذه الفترة كان  
الجادرجي متأثرا باوكست بيريه وليفه



یہ ہے، محارِ جی چشمِ من کے، سرِ من



رفع الجدار حتى  
عمارة عرفة بجدار بعد



كوربوزيه وميز فان دروهه ومدرسة باوهاوز . وقد قادته دراساته الى تصميم الدور المنفصلة على الاخص وتكشف النماذج الاولى منها تأثيرا اوروبيا قويا .

عاد رفعت الجادرجي الى بغداد في 1952 واصبح مشاركا رئيسيا في مكتب الاستشاري العراقي الذي لعب دورا رئيسيا في تأسيس الهندسة المعمارية في العراق منذ ذلك الحين . وكان العراق آنذاك مسرحا للتطورات الهندسية المعمارية العالمية وعهد بالاعمال الكبرى فيه الى الشخصيات البارزة مثل فرانك لويد رايت وليه كوربوزيه والفار والتو وبير لويجي ووالتر جروبيوس . غير انه لم ينقد من تلك المشروعات الضخمة فعلا سوى القليل مثل مشروع جامعة بغداد الذي قام بتصميمه والتر جروبيوس واتحاد المهندسين المعماريين بالتعاون مع المهندس المعماري العراقي هشام منير .

بيد انه كان من المهم للجادرجي ان يؤكد على القيم التقليدية الى جانب التأثيرات العالمية وان يضم التأثيرين الى الهندسة المعمارية العراقية الجديدة . ومن اقواله الاولى في هذا الصدد :

« يجب توجيه غرف الابنية نحو الوسط . وذلك ناشئ بسبب من البيئة الخارجية غير الجذابة وانعدام المنظر الطبيعي المباشر من الخارج الى داخل المباني ... ويجب كذلك ادخال الحداثق العربية الحديثة ذات المناظر الارضية في الشكل الاساسي للفناء الداخلي لان البيئة الخارجية قاسية ومحرومة من المناظر الطبيعية الحقيقية » .

وتركزت المرحلة الاولى للاعمال المهنية لرفعت الجادرجي حول الدور المنفصلة وتمتد هذه المرحلة ما بين 1956 و 1962 . ويغلب على هذه المرحلة التأثير الاوروبي كما نشاهد في الشكل الاساسي لابنيته في هذه الفترة . الا ان بيت « وهاب » في بغداد الذي صممه في 1953 يظهر محاولته الاولى للسيطرة على نور الشمس بواسطة المرشحات والتقسيمات ولاستعمال الوسائل التقليدية للتغلب على الحالات المناخية . ويمضي بيت « عزوي » في بغداد ، الذي يرجع الى 1962 ، قدما بهذا التوجيه الى الامام . الا ان العامل الرئيسي الذي جعل المعمار الشاب يصب المزيد من اهتمامه على البواعث التقليدية كان عمله في المباني القديمة : فقد عمل رفعت الجادرجي بين 1955 و 1957 كمدير لدائرة المباني في مديرية الاوقاف العامة ، وهي الدائرة الحكومية المسؤولة عن صيانة الجوامع القديمة والخانات والاملاك السكنية . ولقد وجد المعمار الشاب نفسه ينجذب شيئا فشيئا بقوة متزايدة نحو التصميمات البنائية العربية القديمة . وعندما عهد اليه في 1960 بتصميم وانشاء نصب الجندي المجهول في بغداد اتخذ كباعث رئيسي له الطاق ذا المقطع المكافئ (البارابولي) الذي ما يزال ماثلا في ايوان كسرى في مدينة سلمان باك

جنوب بغداد وهو احد المعالم الاثرية القديمة في العراق ويرجع تاريخه الى 531 ميلادية . وقد برر المعمار هذه العودة الى التاريخ بكلمة منهجية ذات اثر مباشر على قضايا يومنا هذا حين قال : « لما كانت امتنا لا تستطيع عمل التماثيل والنصب التذكارية لاسباب معنوية فقد اخترت طاق كسرى كباعث لهذا التذكار . وكانت فكرتي اننا يجب ان نعمل بطريقة يستطيع الشعب ان يفهمها ويقدرها » .

وقد انتج مكتب الاستشاري العراقي مبانيه الاولى على المقياس الضخم في الستينات وظهر تأثير التقاليد الحضارية المتعددة . ومن بين هذه المباني المجمع العلمي في بغداد في 1965 وهي احدي المعالم الضخمة الاولى على طريق تطور الهندسة المعمارية العراقية الحديثة (الشكل 23) والبنية الاخرى التي ترجع الى 1965 هي بناية المدرسة العالية للطب البيطري في بغداد وتمتاز بذات الخطوط المستقيمة البسيطة التي تزين مباني المجمع العلمي . ويتكون المجمع من مبنى الادارة وقاعة الطعام وهي مرتبة على طوار محور مركزي . وتتصل غرف الدرس والمختبرات بالمحور المركزي بواسطة مجازات مسقفة . وتشبه الاروقة الممتدة على طول هذه المجازات الاروقة التي تزين المباني

المدرسية الاسلامية التقليدية التي الجوامع تقابل المدارس لعلمية في الحسية ، لانشاء الرئيسي لسيد محمد هيكل من الحرسية نسخة من كالدعامات والعارضات فمبنيه من الطامه في بغداد اضافية في بعض النواحي الترشيح لاسعة السمسم . ومن اشهر المباني التي قد الاستشاري العراقي بتصميمها احصار التبغ في بغداد . وقد بدأ في 1960 ويعتبر مرحلة جديدة في المعماري في العراق مرحلة جديدة . التخصيص التصميمات لاسعة التقليدية (الشكل 24) من ثلاثة طابق مسطحة بحدود ارضيات وسقوف من حديد ووينطوي التخطيط على تخطيط طول مجاز يقضي الى الغرف محددة الشكل المميز للجدران الخارجية الاقسام نصف الدائرية التي تفتح حتى الآن عن اشكال بيضاء عرفت التي قام الجادرجي بتصميمها والتي الجهة الاخرى بقوة يأسى التي صمم



رفعة الجادرجي . تفصيل من عمارة احصار التبغ . بغداد 1970



سيكون ذا أهمية بالنسبة للباحثين المهتمين بالحفاظ على التنوع الذي يتصف به عالمنا وتطويره . ان اساليب الحياة والانماط القياسية والاتجاهات المتشابهة في البناء القائمة في كل قطر في زماننا هذا قد جلبت معها خطر اضاءة عدد من المدن الجميلة كبغداد لهويتها الحضارية الفريدة في بحر من العمارات المتشابهة المبنية على الطراز العالمي . وكل خطوة تبعدنا عن ذلك وتعيدنا الى ايام التنوع الغنية السابقة جديرة بان تحظى بالتأييد والترحيب .



رفعة الجادرجي

فنون الاطواق في قصور بغداد القديمة في طراز معاصر جديد . وكانت النتيجة ان المصمم المعماري العريضة المعاصرة يفهم حساسية التصميم . ولم تأت التراجع في تقليد حامد بل انه جاء تحسدا حيا منسجما مع المستلزمات المعاصرة .

ويمضي المعمار بهذا التقليد خطوة اخرى في داره الخاصة ببغداد في 1979 فقد استفاد من المواد البنائية القديمة لخلق شكل معماري معاصر يمثل البناء العربي تمثيلا صادقا وكان استعمال الطابوق كمادة اساسية والاطواق المقوسة كمظهر اساسي في التصميم عاملا نجح في التوفيق بين الماضي والحاضر في البناء . وتصبح تصميمات الجادرجي عن شخصيته الخاصة وعزمه على الصمود والتعالي على الكليشيهات التي تسود الهندسة المعمارية العالمية

وحين سئل رفعت الجادرجي كيف يصف عمله الخاص اجاب : ان السؤال غير ذي موضوع في تلك اللحظة لان الهندسة المعمارية كانت تمر في مرحلة من التطور غير الموجه نحو الوحدة وانعدام الشخصية على الصعيدين الوطني والعالمي . وما لم ينعكس هذا الاتجاه لا يمكن القول ان كان عمله

كان الذي يبرز استعماله للطابوق مع الخرسانة المسلحة مسبقة الصنع في هذه العمارة كذلك ولقد كان من المهم بالنسبة للجادرجي ان يحقق ما هو اكثر من التعبير الوظيفي في عمارة منشأة لغرض معين . وقد تم له ما اراد بالاستعانة بالتراث والعناصر التي تؤكد الشخصية العراقية وفننا المعماري الحديث . وتبعث البناية الى الحياة قبل كل شيء صورة قصر الاخضر القديمة ذي المستوى العالي بضم معالم تلك المباني الضخمة في عمارة معاصرة .

ومن حيث المبدأ كانت هذه الصور الحديثة للتصميمات البنائية القديمة مناسبة للاغراض التي انشئت من اجلها مع تحويلات في كل حالة للايفاء بالغرض المعين . وكان التصميم الذي تم تقديمه للجامع المركزي في لندن في 1969 بالتعاون مع اتحاد المهندسين المعماريين في لندن بناية كبيرة تعلوها قبة ضخمة ومنارة تمثل تجسيدا للهندسة المعمارية العراقية القديمة . وقد شهدت السنة نفسها انشاء النصب التذكاري للعمال في بغداد . وقد استمد هذا النصب البواعث القديمة المستعملة في وادي الرافدين مع اشكال متعددة من الممرات المزينة بالاقواس . ويستفيد مبنى مصرف الرافدين في المنصور في 1970 من سلسلة من الجدران العمودية المشيدة من الطابوق ومرتببة بصورة متوازية ومتصلة ببعضها بالطابوق كذلك . والجدران حاملة للحمولة ولم تستعمل الخرسانة المسلحة الا في الارضيات والسقوف . وقد استعمل لون الطابوق بصورة متعمدة كعنصر تقليدي .

لقد حظيت تصميمات رفعت الجادرجي بصورة متزايدة بالاعجاب والتقدير منذ 1970 وتمتد شهرة الجادرجي الى خارج بلاده . وتتضح اهمية مكتبه المعماري بصورة خاصة في عدد العمارات التي عهد اليه بتصميمها في الاقاليم الجنوبية . وقد شهد العامان 1967 و 1968 دورا سكنية لآل الحمد في الكويت وللمجمع الحساوي في الكويت ، كما شهد عام 1968 تنفيذ تصميم سينما العوالي في البحرين . وفي السنة نفسها شارك رفعت الجادرجي في المسابقة لتصميم عمارة مقر نقابة المهندسين في الكويت واخرى للمصرف الوطني في ابو ظبي . كذلك قام المكتب بانشاء عمارة مكتبية في البحرين في 1970 وكان ذلك موجبا لامتداد فعاليات المكتب الى منطقة الخليج .

على ان من اعظم التصميمات نجاحا مما انتجه رفعت الجادرجي هو بيت حمود في بغداد في 1972 . وقد شهد هذا المبنى ثمرات السنين الطوال من الجهود لاعادة بعث التقاليد المعمارية القديمة وتجسيد كل ذلك في بناية تجمع احسن عناصر التراث المعماري العراقي مع المستلزمات العالمية المعاصرة . وتمنح هذه البناية الحياة الجديدة للتقاليد القديمة للمضيف العربي وتضم



رفعة الجادرجي : المجمع العلمي العراقي ببغداد





راسم بدران . فيلا هندال في عمان ، 1975 - 1977

### راسم بدران

قلما يعتمد المهندسون المعماريون الشباب في العالم الثالث على الخبرة المعمارية الأوروبية والأمريكية إلا بقدر محدود . وعندما تتاح لهم فرصة الدراسة في هذه الاقطار يمرون في مرحلة مؤقتة من تطورهم ويتعلمون في المعاهد التي تتوفر فيها الوسائل بشكل افضل . ويستطيع الكثير من المعماريين في افريقيا والشرق الاوسط منافسة زملائهم في أوروبا وأمريكا بعد اكمال دراساتهم . ويقدم المعمار الاردني الشاب راسم بدران البرهان على ان القضايا والتحديات التي تتطلب الحل مهما تكن طبيعتها وحيثما حصلت هي اهم من النجاحات الفعلية في الاعمال التي لا تحتاج الى مثل تلك الحلول الثورية .

ولد راسم بدران في الاردن في 1945 وبعد اكمال دراسته الثانوية ذهب الى المانيا الغربية للدراسة في المدرسة الفنية العالية في دارمشتات . وفي 1970 اكمل دراسته هناك بانتاج خطة لاعادة بناء السوق في مدينة الكويت التي كان قد نشر اعلان عنها في المجلة الفرنسية « العمارة في ايامنا » . وشارك بدران في بعض المسابقات الدولية في المانيا في

تلك الفترة وحصل على الجائزة الاولى من وزارة الاسكان الالمانية في 1970 عن التصميم الذي قدمه لوحدة سكنية مسبقة الصنع للاسر ذات الدخل المنخفض . وقد نشرت تفصيلات نتائج المسابقة في مجلة « البناء » الالمانية واستعمل مفهوم راسم بدران في تصميم المدن السكنية في مدينة بون في تاريخ لاحق .

وحصل بدران مرة اخرى على الجائزة الاولى لمدينة سكنية في جولد شتن قرب فرانكفورت / ماين . كما نجح في ميدان آخر هو تصميم المسارح الحديثة . وقد استفاد كثيرا من فكرات كارلهاينز شتوكهاوزن وموريسيو كاجل في دراسته لموضوع المسرح السيار وقاعة الموسيقى المتنقلة ونشرت آراؤه من قبل دار النشر S. Fischer Verlag في المجلد المعنون « ميدان التمثيل السيار . مسرح المستقبل » .

وبعد عودته الى عمان افتتح راسم بدران ممارسته الخاصة للهندسة المعمارية واسهم اسهاما فعالا في تطوير الهندسة المعمارية في وطنه . وهو احد الاعضاء المؤسسين والمدير لدائرة الهندسة المعمارية في نقابة المهندسين

الاستشاريين في عمان . وقد شارك بدران في مسابقة لانشاء عمارة بحرية في عمان . حصل على حائزة أولى جري لمسابقة تصميم مصرف الاسكان في عمان .

ولراسم بدران عمارات بحرية عديدة . انشئت خلال السنوات الاحد عشر الماضية بناء عمارات اخرى له من بين مشاريع للمدارس في عمان ومقر للمركبة لبناء المسارح في عمان ومعمل للمواد الصيدلانية في ناعور ومؤسسات صناعية اخرى . ومن بين المباني التي تم انشاؤها له عمارة في السلط ومعمل في المركبة والمكتب الرئيسي لبنك الاسكان الاردني في عمان . ويجري في الوقت الحاضر بناء مدينة سكنية من تصميمه في عمان .

ومن الامثلة الرئيسية لاعمال راسم بدران حتى الآن داران منفصلتان في ضواحي عمان تبرزان صفاته الخاصة بشكل يفوق أية ساية غيرهما . وفيلا هندال (الاشكال 31-32) مثال ناطق للطريقة التي يمكن بها اعطاء الواجب البنائي التقليدي خطوطا جديدة في الاعمار وجعل العمل المهني متوافقا مع التقاليد المحلية مع كونه جزءا من مشهد معماري عالمي معاصر وقد شيدت هذه الدار على سفح تل قريب من



A photograph of a modern, multi-story house with a light-colored facade and a dark roof, situated on a hillside. The house has several windows and a prominent chimney. The surrounding landscape is lush with green trees and vegetation, and a dirt road or path leads up to the property.

المباني وحسب نر بنة يستشور في خمسين  
المجتمع . ويستطعنون تحوّل بين سنة  
بأنه إلى حالة حسن . ولا بيه سكرور  
بتحسين يستند من طعنون من برونه  
امامهم . وو حسب كنعنري شو فاع سوس  
سواء كيو زار فر - و رستينر حنوم  
نار سوس نرس من سوس و سوس في ستمته  
ونصميم مستند

الخارجي للبيت بالخصائص التقليدية المستعملة واستفاد من البيئة المحيطة والمنانة الرئيسية المستعملة، والذي في كافة المباني الحديثة في عمان، هي الحد الأصفر الفاتح المنصوص عليه في الانظمة البلدية الأخيرة

ويركز المعمار تأكيداً على المعالم الداخلية . فمن الجهة الشمالية يشرف المرء على منظر سحري للتلال المحيطة بعمان في حين يطل من الجنوب على الحديقة الخاصة المحيطة بالدار وحوض السباحة الذي تشتمل عليه . وحتى المدخل يمتاز باللمسة الخصوصية فيه . ولقد قال راسم بدران في مقابلة له مع فوزية مي « لقد حاولت التخلص من ذلك الاحساس الذي يملك الانسان عند دخوله البيت مباشرة من الطريق حيث يشعر ان انظار الآخرين تحقق فيه . وقد اخفى مدخل هذ الدار وانك لتدخلين اليها مع الاحساس الكامل بالخصوصية » .

6 — Ch.K.Lane' High Design, The Conference at Macchu Picchu, Inland Architect April 1978, 5, 13







العربية الرائعة، وقد تم صنع صحنون كبيرة (ربما صنعها فخاريون مسلمون) في «مانيسس» لكثير من العوائل الملكية او عوائل النبلاء في اسبانيا وفرنسا وايطاليا. اما الخزف في ايطاليا فقد صنع في «كابيو» خاصة (من عام 1492 م) وفي «ديروتا» ولكنها لم تستمر طويلا وبعد 1550 م. لم تنجز الا اعمال خزفية مهمة قليلة هناك

في بداية القرن التاسع عشر، استنبطت طريقة جديدة لصناعة الخزف واصبحت سائدة



عملية صقل مزهرية كبره

في اوروباء، استجابة للطلب الصناعي من حر وضع طبقة فضية او ذهبية دائمة على ادوات المائدة. وتعتمد هذه الطريقة على اذابة الذهب او البلاتين في الماء الملكي ويمزج «بالراتينج» وهكذا يصبح الطلاء الخزفي ثابتا في سطح الفخار الثقيل، بخبر اعتيادي للخزف «سار (متأكسد)»، وعلى هذا يمكن تجنب الالتصاق التي تنتج عن تخفيض الأكسدة التي تتطلبها الطريقة الاقدم. ان الطلاء الخزفي في الوقت الحاضر نسخة معقدة من «الذهب السائل»، و«البلاتين السائل»، وتأثيره يختلف تماما عن الطلاء القديم. انه يشبه الى حد كبير طلاء معدنيا منتظما، وفيه شيء قليل من القوس قرزية وعلى هذا فهو يلفت النظر، ولا يثير الخيال

ربما لهذا السبب، اعاد الفنانون الخزفيون الكرة واحبوا ثانية الاهتمام في القرن التاسع عشر، بالطلاء الخزفي المخفض الأكسدة، وخاصة في فرنسا وايطاليا وانكلترا. حاول بعض هؤلاء الفنانين اعادة انتاج تحف من آنية خزفية مطلية بطلاء لامع، بينما حاول آخرون - وعن عمد - ان يزيّفوها. الا ان ثيودوردك، ووليم دي

صنع احتفالا محادثة وقعت فعلا، ام انها تشير الى اسطورة ما؟ ولا يفوتنا ان نذكر تلك الجفنة او الطاسة الفريدة الموحودة في مجموعة «كه بلندن»، وهي تصور شخصين واقفين بحمتين طويلتين، ويمسكان بأكياس او صناديق مع شكل غريب اشبه ما يكون بحمار، «مملوءة» بنقش فسا بينهما. ومن الصعوبة بمكان ان لا نعتقد هنا، ان هذا الرسم لا يشير من قريب او بعيد الى قضية، او الى حادثة معينة. هل فيها ما يوحي الى عقد اتفاقية او معاهدة؟ ام ان الشخصين المهيين ما هما الا شخصان يرمزان الى معنى عيبي؟ قد يصعب على الناظر الى هذا الرسم ان لا يغرق بتأملات عن هذين الشخصين اللذين يلتقيان بصمت عبر القرون، وهما يكشفان ويخفيان ما يعنيهانه مرة واحدة

وتوجد قطعة من الفخار، وهي من اشهر قطع الفخار في العالم وهي من انية خزفية قديمة. وقد رسم عليها جمل يحمل قبة او مهذا مقدسا على ظهره، وهي عادة كان يزاولها البدو حينما يسرون او يصلون الى ارض المعركة. تم العثور على هذه القطعة في اسبانيا، الا ان ريتشارد انتكهاسون كان قد بين انها ربما صنعت في العراق. وبين كذلك ان تصدير الفخار من العراق الى الممالك الاسلامية في اسبانيا، كان يجري بصورة متواصلة في القرن العاشر الميلادي يعتقد بعض العلماء ان تقنية صناعة الخزف ابتدأت في مصر. ولكن معظم النماذج ان لم يكن كلها، والتي عثر عليها في مصر، تظهر عليها تواريخ متأخرة قليلا، وبما ان قطعتين قديمتين من الخزف المصنوع في القاهرة، مؤرختان ومنقوشتان بالكتابة، فيمكن والحالة هذه، ان نحصل على فكرة تقريبية عن التتابع الزمني. ان القطع القديمة التي يرجع عهدها الى العصر المملوكي في مصر مصبوغة بطلاء خزفي اصفر ضارب الى الاخضرار، مشتق من الفضة. ان كلا من الطلاء والطين نفسه، خشن اذا ما قورن بالقطع العراقية، ولكن من السهولة الاعتقاد انهم كانوا الرواد

ومهما يكن من امر، فيمكن الاكتفاء بالقول بأن الخزف، اينما ابتداء، قد تمت صناعته في اطار حوالي مائة سنة ليس فقط في العراق، وانما في مصر وسوريا، وقد انتقلت هذه المصنوعات الخزفية بطريقة ما الى اماكن بعيدة كالهند واسبانيا. وفي القرن الحادي عشر، ابتدأت صناعة الخزف في ايران تحت الحكم السلجوقي التركي. وازدهرت تقاليد هذه الصناعة في خزفيات كاشان المنقوشة والمصورة، الفانقة الاتقان، وفي القرن الثالث عشر، استعملت في ملقا وفي المدن الاخرى في جنوب اسبانيا، التقنية الخزفية، ومن المرجح ان الذي قام بذلك، هم الحرفيون من الشرق الاوسط

وادي ذلك اخيرا الى الخزفيات المعروفة تماما في اوروباء الا وهي الكؤوس والجفنت الاسبانية

الفخار التقليدي في الفترة الزمنية نفسها ان بعض التصاميم الاولى، التي تتكرر باستمرار، معقدة الى حد ما، ولو انها في احيان اخرى مرسومة بحرية غير مقيدة. وقد استقى صانعها تكويناتها من اشكال النبات. والاوراق التي تبدو كأنها تنفجر الى اعلى كالنافورات داخل الاواني. ويمكن تتبع هذه التكوينات وارجاعها الى الزخارف الرومانية على الحجر. وفي الرسم الزيتي على الجدران، والرسم على الحص. وهذه التكوينات ورثها الرومانيون عن الاغريق، واستقاها الاغريق من المصريين ولكن ربما كيف الرسامون على الفخار، تلك التصاميم من نماذج اندثرت الآن ولكنها كانت موجودة في مخطوطات، او اقمشة، او اوان مصنوعة من خشب مصبوغ، لأن هيئة تلك التصاميم تختلف كلية عن الاشكال النباتية الباقية في المعمار الروماني. ثم عادت التصاميم فنحت منحى آخر، عندما ظهر الصبغ بالفرشاة بالوان لماعة على الفخار، واتخذت اشكالا حرة، وفي احيان اخرى اشكالا خيالية رومانسية موحية بقوة دينامية. ووجدت مثل هذه التصاميم على بعض الجص وفي الزخارف الحجرية من العهد المسيحي والعهد الاسلامي.

وثمة انواع اخرى من التصاميم اشتقت من هيئة طير، جالب للبركة والفال الحسن: وهو محاط بخلفية مزخرفة وهي تتواصل مع الخط الخارجي للصورة الرئيسية وتملأ بالنقط والدوائر، او الزخارف الخطية المظلمة. لم تكن هذه الابتكارات مجرد زينة، وانما كانت طريقة يتوصل بواسطتها الفنانون الى مادة ثرية من الانعكاسات على جميع السطح اللامع، تتلألأ في اماكن مختلفة حينما يميل الاناء. وتتضمن الخلفية في كثير من الاحايين، نقشا مثل بركة وحظ سعيد. ان اغرب التصاميم، تلك التي تضم في ثناياها اشكالا بشرية ينسبها العلماء عادة الى القرن العاشر الميلادي، اكثر مما ينسبونها الى القرن التاسع. ويبدو ان معظم تلك التصاميم لها علاقة بالبلاط العباسي من حيث الحرب والصيد والطرده، او من حيث اظهار ابهة البلاد والحفلات الترفيحية. ويبدو ان رسم لاعب العود وهو جالس، من اكثر الرسوم رواجاً، ويدل على ذلك ما عثروا ما يزال يعثر عليه على الصحن والكسر المتخلفة من ذلك الزمان وصورة لاعب العود واضحة كهؤلاء الحاضرين في الاحتفال، الذين استعملوا مثل ذلك الصحن ويبدو في احيان اخرى الشكل البشري كأنه نبي، اوساحر او امير ويشهد على ذلك اناء محفوظ في متحف «اشموليان» في اكسفورد، حيث يظهر الشخص الجالس بلباس مزخرف بالورود. وهناك جفنة او طاسة مذهلة في متحف اللوفر، وفيها رسم يمثل فارسين على صهوتي جوادين، ولا ندري اذا ما كان هذا التصميم





صحن نحاسي كبير مصقول، القرن العاشر الميلادي



كوبيلوستر 1510-1515



آلن كامبل.



الخرزفي ماخوذ من حقا بالطلاء الخزفي  
 وهو من الحرف اليدوية التي كانت  
 تسمى الخزف في العصور القديمة  
 والآن تسمى الخزف الخزفي  
 والاهتمام بالطلاء الخزفي  
 في مصر القديمة يعود الى  
 عصر الفراعنة حيث كان  
 يستخدم في صنع  
 الفخار والسيراميك  
 والاهتمام بالطلاء الخزفي  
 في مصر الحديثة يعود الى  
 القرن التاسع عشر  
 عندما بدأ المصريون  
 في تصنيع الخزف  
 المزجج والسيراميك  
 الحديث.

لطريقة جانبيا، لأنها من أكثر الطرق الخزفية  
 التي لا يمكن التنبؤ بها. أما الخزف الثالث  
 الأخير الذي تطور الطلاء فيجب ان يتم بدقة  
 كبيرة. على هذا علة الكاتب الايطالي «سبريانو  
 سبيرو» في كتابه «سبر» ثلاثة كتب في الفن  
 1758 م.  
 بعد عن لبال، ان هذه الافران  
 التي كانت تستخدم في  
 صنع الخزف في مصر  
 القديمة كانت لا تزال  
 تستخدم في مصر  
 الحديثة. وفي كتابه  
 «سبر» يذكر الكاتب  
 الايطالي «سبريانو»  
 ان الخزف في مصر  
 القديمة كان يستخدم  
 في صنع الفخار  
 والسيراميك الحديث.  
 وفي كتابه «سبر»  
 يذكر الكاتب الايطالي  
 «سبريانو» ان الخزف  
 في مصر الحديثة  
 كان يستخدم في صنع  
 الفخار والسيراميك  
 الحديث.

لقد واطب قليل من العاملين في الخزفيات على  
 هذا الفن لمدة طويلة، وتمكنوا بذلك من السيطرة  
 الأكثر حكمة على التقنية، وحافظوا على حصيلة  
 منتظمة من هذا الانجاز المتطور.  
 ابتدأت أنا شخصياً قبل عشرين عاماً  
 باستعمال طلاء اشتدته خصيصاً، حيث  
 عرصته النار في فرن يشتعل بالخشب،  
 مستحضراً بذلك: صباغي الخاصة لتخفيض  
 الأكسدة، من الفضة والنحاس مع المغرة  
 الحمراء. يستعمل هذه الأصباغ عادة، فنانون  
 يعتمدون على الفرشاة في أساليبهم المطقة على  
 الخزف، وهي بمعظمها أساليب تنحرم من

تجربديا، أو تكون نوعاً من الخط، مع ضربات  
 لونية، وحركة قوية. ان معظم اعمال ذات  
 الطلاء الخزفي، ولكنها يمكن ان تحمل على محمل  
 الرسم التجريدي، انها تنتسب الى ما يسمى  
 اليوس ريكلي «ب» الحدود بين الخزف والرسم.  
 من المحتمل ان يكون الفخاري، والرسم  
 والنحات المصري السيد سعيد الصدر قد  
 اشتغل أكثر من أي خراف حتى آخر، في تقنية  
 الطلاء الخزفي المنخفض الأكسدة. وهو يستلهم  
 التقاليد الفرعونية والقبطية والاسلامية في  
 مدينته القاهرة، الا ان التأثير الاسلامي في  
 اعماله غالب شامل، وتتميز اعماله برسوم رمزية  
 سحرية بسيطة، حيث كان يركز على  
 من رمزية الحداثة في مصر الحديثة.  
 الطلاء الخزفي العجيب عند العصر العباسي  
 والفاطمي في بغداد والقاهرة على التوالي  
 قام سعيد الصدر بتجريب  
 استعمال صلبات الخزف  
 في صنع الخزف الحديث  
 في مصر الحديثة. وفي  
 كتابه «سبر» يذكر  
 الكاتب الايطالي «سبريانو»  
 ان الخزف في مصر  
 الحديثة كان يستخدم  
 في صنع الفخار  
 والسيراميك الحديث.  
 وفي كتابه «سبر»  
 يذكر الكاتب الايطالي  
 «سبريانو» ان الخزف  
 في مصر الحديثة  
 كان يستخدم في صنع  
 الفخار والسيراميك  
 الحديث.

أقيم في عام 1977 معرض رائع للخزفيات في  
 المركز الثقافي العراقي بلندن، وضّم معروضات  
 الطلبة في بغداد، واتسمت المعروضات بللمسة  
 اسلامية كلية، غير انها لم تكن احياء لفنون  
 تقليدية. واستخدم الطلبة، الهندسة، والخط  
 واللون جميعها بعنفوان، وبطرق أصلية حقاً  
 انها تنتسب الى الماضي الا انها يانعة وجديدة.  
 أين هم الآن هؤلاء الطلبة الفنانون الذين اقاموا  
 هذا المعرض المثير؟ انني لأمل ان سيواصل  
 بعضهم، وآخرون من أمثالهم، تقنية الطلاء  
 المنخفض الأكسدة. ليست دعوتي هذه مجرد  
 احياء لطريقة سلفت، ولكنها مسألة تفكير بلغة







سعيد الصدر، قنية، ترجيح أسود، 1967



ألن كينغر-سميث، تصميم مصقول، 1980

التقنية لأجل أن تكون قادرة على التعبير عن أفكار الزمن الحالي، كما أن فهمها فهماً كافياً يستخلص من الفنان أفكاره الكامنة فيه. أنا لا أتوجه بندائي هذا إلى منطقة بعينها في العالم دون غيرها، ولكن الفخارين الفنانين في الشرق الأوسط، لهم علاقة وثيقة الصلة بهذا النداء، ذلك أن الطلاء الخزفي دشنه أجدادهم، وفي نفس نور الشمس الساطعة.

يقول بعض المؤرخين أن الطلاء الخزفي اللامع ابتداءً في بغداد، بينما يذكر آخرون، أنه ابتداءً أول ما ابتداءً في الفسطاط، وأياً كان أمر من ابتداءه وأين، فالشيء المدهش حقاً بهذا الصدد أنه ابتداءً على أية حال.

أولاً من الذي خطر على باله أن يجرب الطلاء الخزفي على الفخار؟ فهذا الطلاء لم يكن في الأصل جزءاً من موجودات الفنان الفخاري بأية صورة من الصور. فقد عُثر على بداياته في تقنية نافخ الزجاج التي يولف فيها بين زجاج نقي وملون، وفي صبغ المركبات الكيميائية الفلزية على الزجاج، بطريقة تندمج فيها مع الزجاج حينما تسخن ثانية. وبما أن الهواء الذي يكون فوق الزجاج المنصهر في الفرن، قليل الأوكسجين، لذا فإن المركبات الكيميائية الفلزية، ستخضع إلى تغيير الفضة من اللون الرمادي الضارب إلى البياض، إلى اللون الأصفر الذهبي. ومن المؤكد أن النحاس والفضة استعملتا بهذه الطريقة في مصر في القرن الثامن الميلادي. ويمكن مشاهدة نموذجين مهمين من ذلك في المتحف الإسلامي في القاهرة في الوقت الحاضر. وقد نقش على أحدهما اسم عبد الصمد بن علي ومؤرخة 155 للهجرة (772)، أما النقش على النموذج الثاني فيبين أنه مصنوع في الفسطاط، ومؤرخ بآرقام قبطية في 163 للهجرة (779-780 م).

أن مواد الطلاء الخزفي القديم في الشرق الأوسط، تشبه معدن الزجاج من حيث التركيب. وبعض هذه المواد، وخاصة المواد السورية القديمة، تبدو وكأنها نفس المواد تقريباً، تطحن إلى مسحوق، ثم توضع على الاناء الطيني، وتصهر على سطحه. أن مواد الطلاء الخزفي تذوب بسرعة جداً، مشكّلة كريات زجاجية صغيرة في القسم السفلي من الوعاء، كما أنها تتجذع بسهولة. وهذا ما يمكن أن نتوقعه لناخ الزجاج الذي يريد أن يقوم بذلك دون اللجوء إلى إضافة طين، أو صخر مسحوق، لتقوية وتقليل تقلصه.

وربما أن واحداً من المشتغلين في الزجاج، لم يذكره التاريخ، قام بعد أن زود الزجاج بمواد الطلاء الخزفية، بمحاولة لأجراء نفس التقنية لأن الزجاج في مرة ما طبق على اناء طيني وربما اندهش هو اندهشاً مريحاً، حين وجد الوانه على الاناء الفخاري تؤثر تأثيراً مدهلاً أكثر من ذي قبل، فاللون يكون أضعف في



الأواني الزجاجية وذلك لأنه خفف بواسطة الزجاج الذي يندمج فيه، كما أن الطبقة الأساسية الزجاجية النصف شفافة تمنع عنه كثيراً من قوة الانعكاس. ولكن الفخار المزجج، يعطي النحاس والفضة لوناً عميقاً وخاصة تكمن طبقة رقيقة في سطح الطلاء اللامع، بدون أن يكون مخففاً. ويشد اللون قوة أيضاً، ذلك أنه يكون على طبقة أساسية غير شفافة، بدل أن يكون على سطح شفاف. ويمكن اظهار مثل هذا الاختلاف، بوضع أصباغ ألوان مائية على لوح زجاجي في النافذة، ومن وضع نفس المادة على قطعة من الورق.

أن مواد الطلاء الأول، التي وضعت عليها الاصباغ الخزفية اللامعة، كانت قد ركبت لانتاج زجاج شفاف واضح. وفكرة استعمال هذه التوليفة على الطلاء الخزفي ما هي الا فكرة ذكية وأصيلة. وأكثر من هذا وذاك، اكتشف آخر، وهو تعريض مادة الطلاء الى حرارة قليلة، فإن كتلة من الفقاعات الصغيرة المحصورة في مادة الطلاء في حالتها غير الكاملة تجعلها غير شفافة وبيضاء قليلاً، ومكتفة في نفس الوقت لون الطلاء الخزفي اللامع.

وهناك اكتشاف آخر أكثر عبقرية، وذلك أن مادة الطلاء اللامع يمكن أن تصبح أكثر بياضاً وذلك بادمج أكسيد القصدير فيها، فذرات الاوكسيد البيضاء الجميلة، لا تتحلل ولكنها تتعلق بالمادة الطلانية المنصهرة، وهكذا تصبح كثيفة وغير شفافة تماماً. وتبدو أن هذه فكرة جديدة للغاية. وعلى الرغم من أن الزجاج كان قد صنع أبيض في الماضي، غير أن العملية كانت تتم بصورة مختلفة

أن الفخار المصبوغ بطلاء خزفي، اللامع، تطلب زيادة نوع جديد اضافي من الحرارة الى الادوات المصقولة، شبيهة بما يقوم به صانع زجاج حينما يعيد ثانية الزجاج الى الفرن. يستطيع أن يقوم صانع الزجاج بذلك بدون مشقة ولعدة مرات لكل صنف، أما بالنسبة للفخاري فإن المسألة مختلفة، فعمله يتطلب زيادة الحرارة ببطء داخل الفرن، وحتى يكون عمله ذا أهمية واعتبار، عليه أن يحشد كمية كبيرة من عمله

وبما أنه لا توجد وثائق حطية عن الفخار الخزفي اللامع القديم (أقدمها بحوث أبو القاسم من كاشان في 1301 م)، فمن الصعوبة بمكان تكون متأكداً كيف كان يصنع، ولكن من معلوماتنا في الوقت الحاضر يمكن أن نكون متأكدين الى حد ما من المبادئ العامة. فخليط النحاس والفضة، وضع على ادوات الطلاء اللامعة بواسطة فرشاة أوريش قلمي، ثم عرضت هذه الادوات للنار بصورة كافية ليتلين لطلاء حتى يصبح بقع اللون ثابتة. ومن المحتمل أن تكون قد خففت الأكسدة بدرجة ما أثناء التعريض للحرارة، والا لكان اللون أكثر

شحوباً، ولكان من المستحيل الحصول على اللون الأحمر من النحاس

ولا يمكن لأي أحد أن يكون على يقين من المركبات الفلزية التي استعملت، لأن استحضارات مختلفة قادرة على انتاج بعض التلوين حتى مع تخفيض معتدل، وفي الحقيقة فإن شدة التخفيض كانت بلا شك بحد ذاتها، متباينة، كما لا يمكن لأي أحد أن يكون على يقين من درجة التركيز التي وضعت فيها الخلائط الفلزية، لأن جميع التركيزات المختلفة قادرة على اعطاء كثافة لونية متفاوتة. أن الأعمال الباقية تشير الى أن الرسامين استعملوا عن عمد خلائط مختلفة للحصول على سلسلة من الوقع الصبغي وسلسلة من الألوان. وعرف عن الفنانين الأسبان والإيطاليين، أنهم في عصور متأخرة خففوا الصبغ بالصلصال والمفرة الذين يشكلان القشرة أثناء التعريض الى النار ثم تكشط عندما تؤخذ الادوات من الفرن، تاركة الطلاء الخزفي اللامع في السطح الصقيل. ومن المرجح أن الفنانين القدامى قاموا بنفس العملية، إلا أنها ليست جوهريّة.

أن الأدلة على هذه القضايا التقنية يمكن الحصول عليها من الكسر الفخارية ومن المواد غير الناجحة أصلاً. ومن المحتمل أن معظم مواقع الاقران القديمة تلك، اندثر الى الأبد، أو هدمت نتيجة البناء المتواصل في بغداد. وقد لا يهم هذا الأمر سوى عدد يسير من المتخصصين في الفخار، والآثاريين.

ولكن ما يمكن أن يقال عن يقين، أن اكتشاف الفخار الخزفي اللامع في القرن التاسع الميلادي كان شيئاً جديداً للغاية في التاريخ الخزفي. وكان قد حدث أما بواسطة سلسلة من الحوادث الموحية، واكملت بفكرة تقنية ذكية جداً، وأنه كان نتيجة لتجربة متواصلة ودرجة ما من فهم تقني، لا يقوى أي منا على شرحها أو تفسيرها في الوقت الراهن. وعلى الرغم من أن مدارس الكيمياء كانت موجودة في بغداد في ذلك الوقت، ولكن ما من أحد يعرف الى أي مدى كانت الصلة موجودة بين الكيميائيين، وبين الحرفيين الذين يشتغلون في صنع الزجاج والخزفيات. هل من أحد يعرف بما فيه الكفاية عن تلك الصفوف القديمة في الدراسة العلمية، ليقول لنا هل زود هؤلاء الكيميائيون في ذلك الزمن الحرفيين باقتراحات عملية

ويمكن أن يضاف شيء واحد الى تلك الآراء المحيرة التي ذكرت أعلاه: فأشكال كثير من الأواني المغلفة بطلاء قصديري أبيض غامق، وأبيض غير شفاف، مستقاة بالتأكيد من أواني الخزف الصيني في الصين، خلال حكم سلالة «شان». أن طاسة الشرب ذات الحافة المطوية الى الخارج مثال واضح على ذلك.

أن الخزف الصيني معروف من الوثائق، وقد وصل الى بغداد كهدايا تبجيلية، أو كغنائم

حربية. هل الفخارون قلدوا عن عمد أشكال تلك الأواني التي كانت محط الانظار؟

ربما كان ثمة تفسير آخر. فالمعروف أن الأسرى الصينيين كانوا قد أخذوا في معركة في الأجزاء الشمالية الشرقية للإمبراطورية، ونقلوا الى بغداد، حيث أما أن يكونوا قد بيعوا، أو قُدموا كعبيد، أو استخدموا في مجالات اختصاصاتهم. هل كان بعض هؤلاء الأسرى يحسنون فن الفخار؟ هل من المحتمل أن الأشكال الشبيهة بالأشكال الصينية، لم تكن أصلاً منسوخات، وإنما هي من صنع حرفيين صينيين كانوا ببساطة يواصلون عاداتهم المتأصلة؟ وهل يمكن أن يكونوا هم الذين اشتقوا الخلائط الطينية التي استعملت في معظم، أن لم يكن في كل الفخار الخزفي اللامع في العراق آنذاك؟ وحتى بمعاييرنا بهذا الزمان. فإن تلك الخلائط الطينية جديرة بالاهتمام، فهي قوية وقادرة على المحافظة على شكلها في القرن، وتتكيف بصورة ملفتة للنظر، للنقل العالي الذي يطرا على مواد الطلاء القلوية اللينة، التي تغطيها. ومن المؤكد أنها ليست شبيهة بالخزف الصيني، بيد أنه لا توجد في الشرق الأوسط أنواع من الصلصال الصيني. ومن ناحية أخرى فإنها تختلف اختلافاً بيناً عن تلك الأنواع الصلصالية التي استعملت استعمالات عامة في العراق حينذاك. وهل يحق للمرء أن يفترض أن وجود الحرفيين الصينيين في بغداد يفسر أن أنواع الصلصال التي استخدمت في مصر وسوريا، وبعد زمان في إيران، لم تضارع الأنواع الصلصالية العراقية قط.

وهكذا فإن بدايات الطلاء الخزفي اللامع مشحونة بأسئلة متشابهة، وستبقى معظم هذه الأسئلة بدون أجوبة، إلا إذا اخترع أحد ما «ماكينة زمنية» لينشر التاريخ. أن الطلاء الخزفي اللامع غامض بحد ذاته، وليس سبب وجيه ارتباط بموضوع البحث عن «حجر الفلاسفة» لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب. أن تقنية الطلاء الخزفي قادرة بلا شك على ذلك من حيث منزلة المظهر المادي الذي لا خداع فيه. كما أنها تنتج مجموعة خزفية قائمة بذاتها، ذلك أن انعكاساتها البراقة تجعل سطح الادوات الخزفية المصقولة يتحرك، ولا يمكن تحديده بطريقة لا تقوى عليها أية خزفيات أخرى. أن الانعكاسات تومض وتبدو كأنها تتحرك، وتشعر الحواس في بعض الأحيان أن الطلاء الخزفي اللامع خفيف هو نفسه حقاً، ولو أن العقل لا يقر بذلك.

ربما من المناسب تماماً أن تبقى أسباب تلك التأثيرات السرية مخفية في الغيب.







بلغ خمسمائة دولار بعد دفع قوائم المستحقين ومن المضمحل ان الترحوم  
الان لا يوجد اموال له ولا يملكها احد من اهله ولا احد من اهله

# أخرو واجت حلقه

عدت بعد ذلك الى تسلايس فوريه سفيديا ولكني كنت مضطربا ببعض الشيء  
 لاني شعرت بان عملي ما زال خرا جدا. انيقا جدا. شعيبا جدا.  
 وربما ما زال غير ملتزم. ان قلبي قادني الى ان ادخل اكثر في الموضوع في الواقع  
 في الشكل الانساني الذي انجزته ولكن بصورة غير متقنة لهذا فقد بدأت بالتشريح  
 لقد ساعدني والدي كثيرا في ذلك. باعطاني كتابا لاطلع عليها واقرأها  
 وبوضعه لهطل عظمي في المستوديو لكي ارسمه. ان ذلك كان الهام والبعث  
 لقد رسمته مثل المرات ومن كل زاوية متعنة. واستمر ذلك لمدة اشهر  
 وفي احد الايام قال لي والذي حسبا. لقد فعلت الان هذه الاشياء  
 سوف اربح بعض العظمي الا اني لم ارسمه ان ارسمه من الناحية التي اريد  
 لقد كان ذلك صفة في ادخل ان ارسمه بالحجر وكاني العشر اليك  
 من كل الزوايا من الجهد والاعلى والاسفل. لقد كان والدي عظميا عظيما  
 قال لي بعد ذلك اني ارسمت العظمي في كل شيء وليس الشكل الصحيح للعظمي  
 بطريقة مختلفة عن تلك التي رسمتها من قبلها. رسمتها من قبل  
 اني اطلع على الامور التي اطلع عليها في الامور التي اطلع عليها في الامور التي اطلع عليها









أندرو وايت مع كلبه ساكو ، 1967



كريستينا مع أندرو وايت ، 1950



مزل القارو اولسن

«بعد ان قضيت وقتاً في التشريح، اخذت  
أرسم نماذج حية في ستوديو والدي. أدرب نفسي  
بنفسي. لكن ذلك لم يعد تدريباً، بل على الأكثر  
عملية توازن وتنقية لما كنت قد أنجزته. ان ابناء  
حيناً كانوا يزورونني لمدة ثلاث او أربع ساعات  
في اليوم، ويتخذون أوضاعاً كنت أرتبها لهم،  
وكنت أرسمهم بالزيت وفي بعض الأحيان  
بالفحم. وفي أحد الايام، وهذا أمر لم أخبر احداً  
به من قبل، عندما كنت اطلب منهم ان  
يستريحوا لمدة خمس عشرة دقيقة تقريباً كنت  
أبداً بالعمل الحقيقي

ففي فترة الاستراحة تلك كانوا يجلسون او  
يقفون او يسترخون بصورة عشوائية، ولكن  
بأوضاع انسابية حقيقية ان ذلك هو الشكل  
الانسابي الحقيقي وقد علمتني اهمية الحركة،  
وعلمتني كيف أفاجئهم وهم يتحركون، تم  
جعلني أحفظ في ذهني بضعة أوضاع طبيعية  
من بين الأوضاع التي كانوا يتخذونها لكن  
استطيع ان أرسمهم فيما بعد من الذاكرة. لقد  
كنت اقترب من واقعيتهم المطلقة والمماثلة  
للطبيعة الانسانية في انسيابه. وأخيراً، حتى  
عندما لم يكن الموضوع أمامي، فقد كنت أملك  
موضوعاً محفوظاً بعمق في ذاكرتي - سواء كان  
الموضوع ساكناً او سريع الحركة - وعندما كنت  
أبدأ برسمه، كنت أشعر به وهو في مخيلتي أكثر  
اشراقاً مما لو كان موجوداً حقيقة أمامي.»

«لقد تأثرت بمجموعة من الانطباعات  
اللامعة التي كونتها عن مجموعة واسعة من  
أعمال عدد كبير من الفنانين. ولكن هذه  
التأثيرات لم تأت من اي دراسة خاصة. انها  
ايضاً جاءتني من «الباب الخلفي»، بصورة  
حيوية وسريعة وطبيعية، مثلما تمتص  
الاسفنجة الجافة أصغر قطرات الماء. لقد  
أحببت أعمال وينسلو هومير وبالأخص ألوانه  
المائية التي درستها بجدية لكي اتمكن من  
استيعاب مختلف تقنياته في الألوان المائية. لقد  
سحرتني الألوان الزرقاء الصافية، الرصاصية  
الفضية، السوداء والسوداء البنية المنعكسة في  
نسخ لأعمال استاذ الفن في عصر النهضة بييرو  
ديلافرانسيسكا. ولكن أكثر من اي شيء آخر  
أعجبت بأعمال الكرافيك لعقري النهضة  
الشمالي البرشت ديورر. عندما كنت في الثالثة  
عشرة من العمر أعطاني والدي كتاباً مصوراً  
رائعاً عن بعض أعمال ديورر بالألوان المائية،  
والرسوم بالفرشاة الجافة، والطبع. ان هذا  
الكتاب قد استنسخ من قبل دار الطباعة  
الفينينية انتون شول بطريقة تجعل منه عملاً  
فذا لحد الان. لقد عشت مع هذا الكتاب طوال  
حياتي، ولهذا السبب تجد ان اطراف الأوراق  
قد بدأت بالتلف، لقد تصفحت هذه الأوراق  
كثيراً وفي كل مرة كنت أجد شيئاً جديداً  
ومدهشاً.

«لقد صرحت غير مرة بان ديورر لا بد، وان



يكون هو خالق طريقة الفرشاة الجافة في الألوان المائية. ثمة من يظن بأنني مبتكر هذه الطريقة ولكن هذا غير صحيح بالتأكيد. أنا اعتقد بأن تقنيته في لوحة «الارتب» غير معقولة من حيث الطريقة التي أعد بها تركيب الفرو، إذ بدت كل شعرة وكأنها مرسومة بشعرة مختلفة. اني اشعر بأصابعه الرائعة وهو يعصر الفرشاة ويجففها، لكي تكون شبه جافة بحيث يمكن استعمالها لبناء وحياسة سطح هذا المخلوق الصغير.

«لقد تأثرت أيضاً بهورد بايل، معلم والدي. وبعض مؤرخي الفن قد ذكروا بأنهم يرون تأثيراً ملحوظاً لفن توماس إيكينز على أعمالي. اني أقدر إيكينز، الا إنه لم يؤثر علي. فهو في الواقع كان أوروبياً أكثر من كونه أمريكياً، وكان أقل إثارة بالنسبة لي لسبب ما. ان إيكينز قد تدرب في ستوديو الرسام الاكاديمي الفرنسي جيروم، وكان اسبانيا أكثر من كونه أمريكياً.

«لا أحد يستطيع ان يعرف كيف تأتي التأثيرات، وإذا ما أتت الي فهي تأتي عرضياً. فأنا بالتأكيد لم أكن واعياً بها، إذ كنت مهتماً حقيقة بما كنت أفعله. ان معرفة أعمال بعض الآخرين مهم بالطبع، لكن لا يعني انك يجب ان تفكر بها. ان هذه الاشياء يجب ان تمتزج بدمك وتختفي».

الناس يقولون لي، «كيف تستطيع ان تبقى في مكان واحد وترسم باستمرار العديد من الرسوم؟» ان النقطة الاساسية في الموضوع تلخص في أنه اذا ما كان اهتمامي شبيهاً بالكاميرا فأنا ساكون راعياً باستمرار في تسجيل مواضيع وأشكال جديدة على الفلم، ليس ذلك صحيحاً؟ ولكن في الرسم فان العملية مختلفة. انك تستطيع النظر الى الشكل نفسه في كل اوقات اليوم او تراجع في مخيلتك لكنك ستخرج بعدد كبير جداً من التغييرات في روح الشكل وطابعه. ان ذلك يشبه ما فعله ريمبراندت عندما رسم وجهه ذلك العدد الكبير من المرات. ان تغيير الموضوع في الواقع ليس مهماً بالنسبة لي، لأنني اعتقد بأن هناك جوانب جديدة تنبع من الموضوع نفسه باستمرار. لقد قضيت ما يقارب السنة في لوحة «رياح ثلجية»، لأنني كنت مسحوراً، بظلال الغيوم، وذلك التل القريب من مزرعة كويرنرس، لقد مشيت علي هذا التل مرة وربما الف مرة منذ ان كنت طفلاً صغيراً، لهذا فقد كان بالنسبة لي غير قابل للموت والجمود. اني استطعت في الحقيقة، ان أرسم تلاً واحداً طوال حياتي الباقية.

وغير هؤلاء يقولون «إنه يعتمد على الموضوع كثيراً»، لكن الموضوع بالنسبة لي يصبح غير مهم. إذ اني في النهاية أتجاوز، فهو بالنسبة لي يعني أشياء أكثر من شكل واحد. في بعض الأحيان، وعندما أرسم لوحة تضم بعض الناس فاني في النهاية أزيلهم منها، رغم فزع

هؤلاء الذين ارسمهم، وهذا يعود لاني لا أرى أي أهمية لوجودهم. اذا ما استطعت ان أتجاوز الموضوع الى الشيء الذي أستطيع إدراكه بالحواس، فإن لذلك معنى أعمق. لهذا السبب ذكرت انه بإستطاعتي ان أحدد الموضوع دون أي مشكلة كبيرة او ان أكتبه الى الدرجة التي يصبح فيها قليل الاهمية. لكنني في الوقت نفسه يجب ان اكون حذراً لكي لا أزيل الشيء بكامله.

وبين هؤلاء وهؤلاء من يسألني، «هل ستخلد لوحاتك؟» فأجيبهم بأنني لا أعير اهتماماً لذلك، فأنا أرسم لنفسي. وإذا كانت رسومي تستحق أي شيء - أي إذا كانت ذات جودة - فان تلك الجودة ستجد طريقاً لتحافظ على نفسها. أنا أرسم لنفسي ضمن المعتقدات التي كونتها تربيتي وعملية نضوجي ومقاييسي الخاصة.

انني الى حد ما أشبه صديقي المصور الفوتوغرافي كارتير - بريسون، فهو يلتقط مئات الصور لكي يحصل على لقطة جيدة. وقد أخبرني هو بأنه لا يفكر بما يفعله، لكنه فيما بعد يختار واحدة او اثنتين من أفضل اللقطات. اني أفعل الشيء نفسه. ولهذا السبب فأنا اعتقد بصحة وجهة نظري في ان لا أرى الرسوم التي أعمل عليها الى أي شخص، فأذا ما أعجب شخص كثيراً بأحدى الرسوم فان ذلك سيزعجني، وإذا لم يعجب بها فأنني سأزجج أيضاً، لأن ذلك وبطريقة ما سوف يجمد العمل وسوف لن أجراً على اكماله. اني اما ساكون راعياً في اتلافه اوسأظن بأنه جيد الى درجة بحيث يجب ان لا أمسه. ان هذه هي بداية النهاية. وهذا ما يدعوني الى ان أبقى رسومي مخفية. اني املك صوراً في كل أجزاء الريف وفي اماكن اسميها ستوديوهات، الا انها ليست كذلك لأنها بيوت خاصة، مخازن للحبوب وما شابهها. اني لا أعرف ان كان سينجح العمل في هذه الصور وكيف سينتهي. لكنني لا أستطيع ان أريها لاي شخص لخوفي من أن عملية رسم هذه الصور قد لا تصبح عملية طبيعية ومتناسقة الى النهاية. ليس الفنان وحده قادراً على تجميد الشيء، ولكن من الغريب ان الناس الخارجيين يستطيعون ذلك أيضاً».

اني اشعر بتحديد عندما أسافر، وأنا اشعر بحرية أكثر في محيط لا احتاج ان اكون واعياً به. اني اقول بأنني أحب الشيء، وأحب التل. لكن هذا التل يجعلني حراً. اني أستطيع ان اتجول على عدد كبير من التلال، لكن هذا التل وحده يصبح الف تل بالنسبة لي. وأنا عندما أجده هذا الشيء، أجده عالماً بأكمله. أنا اعتقد بأن اللوحة العظيمة هي تلك اللوحة التي تمر الى الداخل خلال قمع ثم تخرج منتشرة من قمع آخر. اني أدخل بطريقة مركزة جداً ثم أمر خلالها وأتجاوزها. ان اللوحة يجب ان تأتي بصورة طبيعية، حرة، ومتناسقة الى حد ما، من

الباب الخلفي. وعلى المرء ان يكون حذراً من الإفراط في التركيز على دقائق وتفاصيل التقنية، ومن الجمود.

«على سبيل المثال، عندما أقوم بعمل تمبير (تمبيراً: لوحة ترسم بالوان ممزوجة بالجص او الغراء بدلا من الزيت) قد تخطر على بالي فكرة او احساس عن ما أريد ان افعله. قد اكون ماشياً من الحمام الى المطبخ. او قد اكون ماشياً فوق التل، او قائداً لسيارتي بسرعة كبيرة. وتخطر هذه الفكرة على بالي، هذا الاحساس الذي كنت أفتش عنه منذ وقت طويل. ربما ان شيئاً ما قد قام بعمل الشرارة في اظهاري كل ذلك، فان ما يهمني في أي شيء هو شعوري نحوه، وفي تلك اللحظة يدفع بي لان اقول، «ان ذلك لشيء هائل». وقد أحبس الفكرة عن عمد لفترة من الزمن قبل ان اضعها على قطعة من الورق او لوحة. اني اعتقد بأن التوقيت مهم جداً في مثل هذه الأمور. فأنا قد أسرع الى الستوديو، وعلى قطعة من الورق او اللوحة التي على الحامل، ارسم خطأ واحداً وأحركه الى الأعلى والأسفل ثم أخرج مسرعاً وبدون ان انظر حتى الى ما فعلته. وفي الصباح التالي، وعندما اكون بكامل حيوتي، فاني أسرع الى الستوديو او الى أي مكان رسمت فيه ثم انظر الى ما فعلت. ان ذلك قد اوقد لا يثيرني. فان اثارني فساكون في حالة عصبية لان ذلك يدفعني للانفعال. بعد ذلك ابدأ بتحكيك عقلي، فقد اعود لأعد بعض الرسوم تاركاً ذلك الخط الوحيد، ثم أمر بحالة اكون فيها ضجراً ومتربداً بعض الشيء، وأعود لانظر الى الخط نفسه مرة أخرى. انه لخطر رائع. ثم قد اعود لأعداد المزيد من الرسوم، وقد اعود حتى الى اعداد صورة جديدة. من المعتاد ان يكون ذلك هو الوقت الذي أستطيع فيه ان اقول بأن ذلك الشيء يستحق البقاء. هل يستحق التطوير أم انه مجرد ومضة؟ ربما لا يستحق ان ادفعه الى أي شيء أكثر من ذلك الخط الوحيد. ان هذا هو الشيء بأكثر اشكاله نقاوة وبسطها عاطفية.

«عندي صديق عزيز هو عازف البيانو رودولف سيركن، وهو رجل حساس جداً. كنت اكلمه في احد الايام خلف المسرح بعد حفلة موسيقية، وكنت اخبره بأنني اعتقد انه كان يعزف برقة كبيرة في ذلك اليوم على الخصوص. قلت له، «انك تعلم بأن هناك الكثير من العازفين البارعين، فهم يضربون مفاتيح البيانو بطريقة رائعة ولكنك تختلف عنهم جميعاً بشكل ما». فأجابني، «اني لا اعتقد بأنك يجب ان تضرب مفاتيحاً على الاطلاق، بل عليك ان تسحب المفاتيح مع اصابعك». اني اعتقد بأن ذلك ما اريد ان افعله في أعمالي. اني أحاول ان استخرج مزيجاً من اللوحة من غير ان أحاول دفع او فرض شيء عليها.



ان هناك شيئاً اخر أشعر بأنه مهم فيما يخص اية لوحة بالاضافة الى الاثارة واستخراج المزاج منها، فانا اشعر بان الصورة يجب ان تكون مثيرة تجريديا وقبل ان تقترب من الشكل والمفهوم. ان ذلك قد يبدو صعب الحصول ولكنه بالضبط ما أشعر به. اني لا احب ان افكر بان تلك ستكون لوحة جيدة لأنها مشابهة لكارل كويرنر فقط، على سبيل المثال اني اريد ان ارى

مرا من بيوانكلايد لاني من حين و آخر التزم بشيء وادفعه بكل ما امتلك من قوة اني استمر في رسم اللوحة بقدر ما استطيع، ثم اقول لنفسى باننى قد تعبت ولا استطيع ان افعل اكثر من ذلك، في بعض الاحيان فاني اعود الى اللوحة وانظر اليها مرة اخرى بعد اسابيع من العمل. عندما افعل اى شيء فاني في بعض الاحيان اعود اليه، وربما

وانهييه حين اشعر بالارهاق وبعد ذلك و في التالي مباشرة فان فكرة ما او انطباعاً ما على نالي لعمل شيء اخر وهذا في الغالب متاحة للتكرير السابق الذي يجعلني افعل الشيء الجديد بصورة عقوية واجبره بالاصحاح ان سبب ذلك في الغالب هو المنقني، وهو بدء الاعمال والتكرير النقي في النهاية على السطح بطلب لمصحة في



حجرة كاريت، فرشاة حافة ، 1962

بأنها جيدة حتى بدون ذلك الشبه اني أبحث، وأجرب باستمرار طرقاً جديدة وذلك يجذبني بصورة كاملة. اني انتج رسوماً باستمرار، رغم ان معظمها لا يتطور في النهاية الى اى شيء لاني اتوصل الى فكرة اخرى عن شيء ما تكون أفضل من الفكرة الاولى التي بدأت بها. وفي بعض الاحيان قد التزم عن قصد بشيء ما حتى وان لم اكن راغباً به بصورة خاصة، واستمر به. اظن انني امتلك

اعمل على اجزاء منه، لكن ذلك نادر الحصول اني استمر بالعمل الى الحد الذي اشعر به انه كاف ثم اتركه، فعند ذاك اكون قد وضعت فيه كل ما عندي. ان افرغ نفسي من كل جزء من المشاعر التي احملها عن الشيء الذي اعمل عليه وهذا هو كل ما افعله ان هناك شيئاً غريباً قد حصل لي بضع مرات. فقد اكون مشغولاً في رسم لوحة اورسما معقد (وهو ربما يستغرق مني شهوراً لانجازه)

المرات كنت اتكلم مع روبرت فروست عن احدى قصائده التي كتبها بصورة رائعة الى درجة جعل بعض الناس يصفونها بالكمال. لقد كان عنوانها «التوقف عند الاشجار في مساء تلجي» وسألته، «لا بد انك قد قضيت وقتاً طويلاً في كتابتها. ولا بد انها قد كتبت في منتصف الشتاء. فما هي تجربتك؟» فقال لي، سأخبرك عن ذلك. لقد كنت اكتب قصيدة معقدة وطويلة تشبه ذلك النوع القصصي من القصائد



الشعرية وكان عنوانها «موت الرجل المأجور»  
لقد أنهيت هذه القصيدة في الثانية صباحاً،  
وكان ذلك في إحدى ليالي شهر آب الحارة وقد  
كنت مرهقاً. فخرجت لآتمشي على شرفة منزلي  
وحسدت في الجبل المواجه لها وفجأة برقت في  
ذهني وكتبتها على ظرف كان في جيبتي ولم أغير  
أي شيء فيها سوى كلمة واحدة. هكذا تماماً  
ولدت.

ليس هناك قوائم في تفكيري عن الرسم  
لهذا السبب فاني أكره التدريس لأن نظريتي  
هي أن لا أحمل نظرية على الإطلاق أنا لا أعتقد  
بأنك يجب أن تربط نفسك، فذلك لا تستطيع أن  
تكون أسيراً لأي شيء، أي لا أحب التدريس  
على وجه عام لأن عني أن أربط بأمور قد أنممتها  
فلكي تكون مدرساً جيداً فإن عليك أن تلتزم  
بالأسس، وأنا كانت لي أسس جيدة في حياتي.



أنا كريستينا، تيمبرا، 21x33 أنج، 1967



محمد زبني، تيمبرا، 34x42، أنج، 1945

لكنني أريد أن أذهب إلى أبعد من ذلك وأكون  
تحريضاً بحيث أكون متحمساً دائماً للتطلع إلى  
ما سيكون. أي أسعرباً أن هناك فرصة واسعة  
أمامي، والأمر المهم هو البحث عن ما هو أكثر  
لتصاقاً بعواطفني لأن أتكلم عن التقية فذلك  
يصيبي بالملل

أن التقية ستتهم نفسها لقد قرأت  
بعض المقالات النقدية التي تقول بأن واثق قد  
وصل إلى مستوى تقني ممتاز، ولهذا السبب فهو  
ثابت في مكانه. بهم لا يطورون إلى العمل  
بالمطارد الصحيح. لأن التقية ليست بالأمر  
الذي يهمني. أن ما يهمني بساطة هو أن كنت  
قادرًا أم لا على إيجاد الشيء الذي يعبر عن  
الطريقة التي أشعر بها في وقت معين وعن  
حياتي الخاصة وعواطف الشخصية. أن  
الشيء الوحيد الذي أريد أن أبحث عنه هو  
الزيادة في الإفصاح عن عمق مشاعري التي  
أحسها تجاه شيء ما أو موضوع معين بهذه  
الطريقة أحرر نفسي من الروبوت التي تفرضها  
الخصائص التقية الروتينية. أي لا أعتقد بأن  
المرء يستطيع أن يتصور تقية بالحدود الجديدة  
ما لم تمل عليه تلك عواطفه

ويبدو لي أن الرسم بقلم يخلق محيطاً عالياً  
بالعواطف وسريع جداً وحاد جداً. أي قد أبدأ  
بالعمل على طلة تل تم ربما أنتقل إلى عصر  
شجرة أو ورقة فيها، وفجأة أجد نفسي محبباً  
للشيء بعمق كبير ربما أصعب لوأ أسود رائعا  
ثم أضغط على القلم بقوة كبيرة بحيث يكسر  
رأسه وذلك بآثر من رغبتني الشديدة في عرض  
تأثير عواطفني عن الشكر نفسه فدأبسة لي  
هذا هو ما يفعله قلم الحبر والرصاص. أي  
محيط هو محيط مجرد، حسب ما أعتقد، ولكن  
بالنسبة لي فإن قلم الرصاص هو أكثر تحريكية  
لأنك تخطبه أي قد أذهب إلى جدار تخرج  
له مع تدريجات لونية ولكن يبقى دأبسة لي  
محيطاً دقيقاً ومصسوطاً جداً وأر كل سحباً  
بتوتراته واهتراته

أن الرسم بقلم الرصاص شبيه بالبارزة أو  
إطلاق النار أنك تقوم بهجمة على منافسك  
ولكنك يجب أن تكون مستعداً لأن تستعيد قواك  
لتأخذ وضع الدفاع، وعندما تهجم فإن عليك أن  
لا تفكر بأنك سوف تخطيء الهدف  
أن منافسك قد ينفذ الضربة، لهذا فإن  
عليك عندما تقوم بالهجوم أن تضع كل كيائك  
فيه ثم تنسحب بسرعة كبيرة. أن ذلك بالنسبة لي  
شديد الشبه بالرسم بقلم الرصاص. أن عليك  
أن تقذف بسهم على نقطة صغيرة جداً  
وتصيبها، وقد تصيبها أو تخطئها ولكن عليك أن  
لا تتردد. أن الرسم بقلم الرصاص يمكن أن  
يُشبه بشفرة حادة تدخل وتخرج بسرعة. إذ  
عندما يلذ لي أحياناً أن أنتزه ماشياً، كثيراً ما  
أحس بنفسني وكأنني صياد وجد طريدته وعليه  
أن يضغط على الزناد... ولكن في بعض الأحيان  
تأخذ يدي وأطراف أصابعي بالارتعاش وهو



يؤثر على نوعية ما يفعله القلم على الورق فالخطوط تصبح غامقة وفاتحة ويبدأ الشيء كله بالحركة. ان الرسم يبدأ بسحب نفسه من قطعة الورق البيضاء. انك لا تستطيع ان تتحكم بذلك

أما عن الألوان المائية، فان الفائدة الوحيدة من استعمالها هي لوضع فكرة بسرعة كبيرة وبدون تفكير كبير عن ما تحسه في تلك اللحظة من بعض النواحي فان ذلك مشابه للتخطيط ولكنه تخطيط في كل جوانب اللون. انك باستعمال الألوان المائية تستطيع ان تلتقط الجو، الحرارة، صوت الثلج وهو يتساقط خلال الأشجار او فوق بركة صغيرة متجمدة او على زجاج النافذة. ان الألوان المائية تعبر بصورة كاملة عن الجانب الحر في طبيعتي. من المضحك ان نظري وقع قبل بضع سنين على كتاب يحمل عنوان «تهذيب الألوان المائية»، وهذه هي غلطة سخيفة. فالألوان المائية ببساطة يجب ان لا

اندر ورايت في مرسومه ، 1932

تتهذب

اني ارسم بالفرشاة الجافة عندما احس بعاطفتي تجاه الموضوع عميقة بدرجة كافية بفرشاة صغيرة، اغمسها في الصبغ، ثم أبسط سعيراتها واعصر كمية كبيرة من الرطوبة والصبغ منها بأصابعي بحيث لا ابقى الا على كمية قليلة منهما. أضرب بالفرشاة الجافة على الورق واتأمل ما تركت من اثار مختلفة ومتميزة، وابدا بتطوير تلك التكوينات التي تخص أي شكل كان الى ان تبدأ في التحول الى شكل حقيقي

لكنك اذا اردت ان يكون الكل حيا من الداخل فعليك ان تضعه على خلفية مثيرة من الطلاء. لانك حين تعمل بالفرشاة الجافة وحدها على سطح أبيض، فان ذلك سيشبه كثيرا الفرشاة الجافة نفسها فقط. وبالنسبة لي فان الرسم الجيد بالفرشاة الجافة هو ذلك الذي يتم فوق سطوح رطبة جدا من الأصباغ. احدي

الصور الاولى التي رسمتها بالفرشاة كانت تحمل عنوان «البعيد»، والتي رسم جيمي ولدي الصغير لقد باشرت بها كتحفة اعتيادية بالألوان المائية لكني بعد ذلك اهتم بنسيج القبة التي كان يضعها علي فأحدثت اعملا واعمل، مكوبا ومشكلا اذ بلك الفرشاة التي احدى يحف صنعها انتجت غيرها من الصور بعد ذلك وقد كانت تقنية أكثر حفاة ولكن ما بحث عنه هم من الألوان المائية لاعتيادية مع الجافة اسي اعتبر لوحة «الصور الصغيرة» من أكثر أعمالنا نجاحا فتحت رسومات الصبغ الخاف تحد طبقة رقيقة من العمل السبب فاسي اعتبرها لوحة راحة بال بالفرشاة الجافة يتضمن طبقات متعددة. استطيع ان اطلق عليه حياكة مصنوعة تحيك بالفرشاة الجافة فوق وحل العريضة المطلية بالألوان المائية







قرط ذهبي من القرن التاسع عشر، كان الملوك والكهنة يقدمونه للمنتصرين في الحروب

# خارج الحلقة المصرية

جون جورج

لاخفاء استيائهم حينما تملي عليهم ذلك مصلحتهم المالية. ولي ان استشهد به (المهرجان الاسلامي) الذي اقيم في لندن قبل سنوات قلائل، كحالة أنموذجية في الموضوع. ان ديانتين كالسيحية والاسلام تتمتعان بسيطرة كبيرة وتقف وراء كل منهما قوة ثقافية هائلة، هما اشبه بالزيت والخل. وحينما تجتمعان وجها لوجه تجدان صعوبة كبيرة في الامتزاج. ولك ان ترج القنينة ما شئت، فاذا توقفت عاد الزيت والخل، بصورة مثيرة للفضب، الى وضعهما المنيع.

كانت المسيحية عبر سنوات طويلة تنظر الى الاسلام نظرة السخط الذي لا يستره سوى

وما يدعى «تجريدية ما بعد التصوير»، وفن الحد الأدنى» وما الى ذلك. ولم يعر نقاد الفن في الغرب الى المناطق القائمة خارج الحلقة السحرية للندن وباريس ونيويورك سوى قليل من الاهتمام. ان أسطورة كون الأسلوب المصري هو الأسلوب العالمي الشامل لهذا القرن لم تناقش عن كثب، ويخيل الي ان هذه الاسطورة بالضبط هي التي اثارت بين النقاد في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية الاتجاه الذي يرمي الى رفض النتاج الفني لتلك الدول القائمة خارج الهياكل المقدسة في لندن وباريس ونيويورك باعتبارها منشقة ومن طراز ثانوي بدرجة لا ترجى معها فائدة، مع المحاولة الوحيدة

كثيراً ما يستنتج الناس انه اذا كان للأسلوب المصري ما يتباهى به فهو صفة «العالمية» او «الدولية» التي كثيراً ما تلصق به. فهنا أسلوب - كما يصرح مفسروه - يتجاوز الحدود السياسية والمادية، ويمثل الروح المعاصرة بحق، غير عابيه بتيارين الخلفيات الثقافية والتاريخية. ويبدو ان نقاد الفن في أوروبا الغربية يشعرون أن الفن في الولايات المتحدة، الذي كان يوماً ما مجرد ذيل تابع للفن الاوربي، او بعبارة أدق للفن الفرنسي، نهض الى موقع مسيطر، بينما أخذ الدور القيادي لفرنسا يواجه المكان الذي ولدت فيه التجديدات المعاصرة المهمة في الأسلوب، مثل «الانطباعية المجردة».





خوذة من جلود الظباء يرتديها الزعيم (أسانتانين) - القرن التاسع عشر.

غطاء رقيق. ويبدو لي ان استفادة العرب من نطفهم المكتشف حديثا هو الذي جعلنا في الغرب نعتبر مثل هذا الاهتمام المفاجيء والعاطفي بثقافتهم التقليدية. ومع ذلك فيبدو لي أيضا ان العرب لن يظلوا مسرورين لمجرد تجديد الاعتراف والاعجاب بهم (من نوع اعتراف دي لاكروا واعجابه) بمنجزات ماضي الاسلام التي هي ليست قليلة. ولكن ثروتهم النفطية المتزايدة ستؤدي حتما الى المطالبة بفنّ يعكس مجتمعهم المعاصر وأمانهم الحاضرة، وان مثل هذا الفن سيستشعر بالضرورة تأثير النماذج الأوروبية القوية. فأنا - على سبيل المثال سأتمنى مع ذلك ان الفنانيين العرب، مع مثل هذا التراث الاسلامي النشيط والراسخ الذي يقوم عليه، سيسهل عليهم تقادي الانجراف مع مغريات نقل اخر الأساليب من داخل الحلقة السحرية للندن ونيويورك وباريس، مع اضافة لمسة بسيطة من الزخرفة العربية. والواقع ان هذه المطالبة بفنّ يعكس المجتمع العربي المعاصر تشاهد في احدى صورها في تأسيس واجهات ثقافية

لقد كنت اعتقد دائما ان الفن الحديث لأي قطر من الاقطار لا يمكن ان ينظر اليه بأي قدر من الموضوعية بمعزل عن مجموع العوامل التي ساعدت على تكوين نموه وتطوره، وانه لهذا السبب بالضبط نجد موقف ناقد الفن الغربي تعلوه غشاوة حينما يوجه انتباهه الى هذه الاقطار التي ننظر اليها نحن في الغرب كمجموعة واحدة - ثقافيا أيضا - وهي «العالم الثالث». ان ما يوحد هذه الاقطار كلها تقريبا هو كونها ذهبت ضحية لـ «الاستعمار الثقافي» الغربي، في شتى



سيف احتفالي (أفينا) بشفرة حديدية ومقبض خشبي مغطى بالذهب.





قرص ذهبي (كرا) يرتديه خدم الاسانتانين وبعض الحكام.



مراحل نموها الثقافي، وأكثر ما كان ذلك في الفترة المعاصرة. فإن كثيراً من دول العالم الثالث تدين حتى بحدودها، ليس إلى اعتبارات جغرافية أو قومية، بل إلى الجشع الأوربي (أو الأمريكي الشمالي) والتهاك الاستعماري.

وقد ورث الأفريقي تراثاً فنياً لا يقل في نشاطه وحيويته عما يمكن العثور عليه في أي مكان، ولكنه طامس قليل له في الماضي أن فنه صبياني، قبيح، وبدائي، بحيث لا يستغرب المرء حين يجد تقديره هولفنه، في كثير من الحالات، أقل مما يجب. ومع ذلك، وبحلول القرن الحالي، وفي عهد ظهور «المذهب العصري»، فإن كثيراً من الفنانين الغربيين الرواد الذين اتصلوا بالآثار الفنية الأفريقية تحمسوا لها على أسس جمالية بحتة. والآن توجد هذه الآثار الفنية نفسها في متاحفنا الفنية الكبرى. وقد يكون من الطريف (وإن كان ذلك خارج الصدد الآن) إجراء تحقيق عن كيفية وصول هذه الكمية الكبيرة من الآثار الفنية التي لا تثمن من أفريقية الغربية ومصر والعراق وغير ذلك من الأقطار الأفريقية والآسيوية، إلى المتحف البريطاني. ولكن، من وجهة نظر النقد الغربيين، أن نفس عبارات: «قبلية»، و«بدائية»، تقوم بعزل تلك المجموعة من الأعمال، عما يجري في الأماكن الأخرى، في حين أن العكس هو الذي يجب أن يطبق. أي أنه في هذه الأيام، أصبح نفوذ الأجانب أقوى منه في أي وقت مضى في التأثير عن طريق الخيار الأجنبي والرعاية الأجنبية.

وأود هنا أن اقتبس من كتاب «البدائيون الأفريقيون» تأليف ج. د. سانز المنشور سنة 1970:

«إن الأشكال والأقنعة التي تمتد جذورها بصورة خالصة إلى المواقع القبلية والتي أوجت بالمشاعر الروحية وصنعتها فنانون حقيقيون، أصبحت نادرة... وقد أغرقت السوق بالأقنعة والوجوه التي صنعت خصيصاً لرضاء الذوق الغربي مع أعمال مزورة مصنوعة في الغرب. إن النحات الزنجي الذي خضع للأنماط السائدة أصبح إما نوعاً من العامل الماهر في مصنع، أو - إلى حد كبير أو صغير - منتجاً للأعمال المزورة. إنه سيصنع الوجوه والأقنعة حسب الطلب، وإذا لزم الأمر، فإنه سيصنع وجوهاً وأقنعة تعود لقبائل أخرى. إنه بطبيعته صانع قدير وانيق، وإن انتاجه يقوم دليلاً على ذلك»<sup>12</sup> وقالت السي ليوزينغر في كتابها «فن الشعوب الزنجية»:

وجد الفنان الزنجي لنفسه رعاة جدداً عليه أن يجاري أذواقهم. وبينما كانت الجمعيات السرية، والكهنة، والملوك، هم الذين يكفلون وجوده في الماضي، فإن زبائنه اليوم يمكن أن يوجدوا - إلى حد كبير - بين سكان المدن والمبشرين والمستوطنين البيض والسياح. وسينصاع الزنجي لرغباتهم أملاً في الربح

السريع والسهل. وهكذا فقد نشأت في المدن الأكبر حجماً محترفات تنتج بالجملة الاثاث، والأدوات، والنماذج المحفورة على العاج والقوالب النحاسية لسوق المواد السياحية التذكارية... فإذا كان السياح يطلبون الأقنعة والتمائيل، فلهم في هذه الحالة أن يحصلوا عليها بأية كمية يريدونها، ولكن قيمة ما يتم إنجازها تبقى أمراً مشكوكاً فيه: أعمال ليست لها أية جذور ثقافية أو محتوى فني. وهي قد تكون أعمالاً أنيقة وربما متقنة، ولكنها في الوقت نفسه بسيطة، متكلفة، جوفاء...<sup>12</sup>

وأخيراً ننقل عن كتاب «النحت الأفريقي الكلاسيكي» تأليف مارغريت تراول:

«إنه لمن الطريف دائماً التكهّن بمدى ما يمكن أن يكون للدخيل الأجنبي من تأثير في فن أي بلد من البلدان، ولدينا في يومنا هذا من الأدلة ما يكفي للتوصل إلى نتائج معينة ومحددة. ففي أفريقية على الأقل سيكون للأجنبي تأثير غير قليل عن طريق ما يختاره وما يرعاه. فالأجنبي كسائح (وكان البحار والتاجر المغامري قومان بنفس الدور في الماضي) سيشتري كل شيء يثير إعجابه واهتمامه، وهكذا تتكون سوق سيحاول فيها الصانع المحلي إرضاء ذوق

زبائنه ورعاته ولما كان الزبور - نص تكون مؤكدة - غير قادر على فهم النفسانية لفن أي شعب غير شعبه، الحس الفني لتقدير القيم الشكلية مختلفة عن تقاليده الفنية، فإن مثل هذا سيكون لها مع الأسف تأثير مفسد على الفنية المحلية، وستحظى بالتقدير تلك التي تقترب من اعتبارات الأجنبي، تعبيرة، أو تلك التي تعتبر «خاماً» أو «سبباً» فإذا كان الطلب عليها كبيراً، فسبباً بالجملة وبكميات كبيرة وفي حلال وهداً جداً سيكون العمل قد فقد كل قيمة. ويمكن أن تروى حكاية ممثلة «الايبيوت» الكنديين في وقت قريب من الفن في الواقع ما يمكن أن يسمى دوراً في حياتهم، لأن احتياجاتهم كانت بسيطة، ونمط حياتهم قاسياً، وبعبارة أخرى يكن لديهم «وعي ثقافي»، وإن كانوا يحفظ التماثيل والحلي الصغيرة من أنياب - والوعول لاتخاذها تعاويذ أورقي، وقد نماذج صغيرة تسمى بينغواك معناها مقلدة، لأطفالهم. إن النماذج التي يحفرها الإيبيوت



قمة مظلة على شكل خمسة طيور (سانكوبا) من الخشب المطلي بالذهب.



اشكال رجال يصيدون، ويبنون الأكواخ  
الفلجية، ويساء يصنعن احتياجاتهن ومهما  
كن العمل الذي يؤديه الشكل المرسوم، فإن  
سينا ما فيه يكون حقيقيا، وذلك لأننا نحفر  
لنعرض ما قمنا به كتعب وليس من امره ما هو  
رائع ولكنه موجود لكي يراه كل فرد انه  
الحقيقة الحالية

وصفوة القوم ان كتب من القياس غير  
العربيين بحدوث انفسهم في مقترق طرق نقدية  
وحد هذه العرق بوي في الحلقة السحرية  
للدن وسه يورب حيث يمكن ان يلفظ في سواق  
الغن احرا انتحدياب التي اصغى عنها لرداء  
القومي ( عيد تقديمه بوصفة العالم الثالث  
العصري ) وان هذا الاسلوب الوسيط هو الذي  
تفصله في معظم الحالات الفنية المتمكنة والتي  
هي ليست موهوبة ، فتقع بيدي تلك التقاد  
العربيين الحريصين كثيرا على إبقاء التحورات  
في الاسلوب في نطاق تفهمهم

اما الثاني، وهو الطريق لأصعب، فهو الذي  
يعود الى وطن المرء نفسه، وفي ثقافته، ليحد  
جدورا اكثر استقرارا وضمانا، ينتج عنها  
اسلوب أكثر حيوية ودواما من الاسلوب  
العصري للعالم الثالث

زحف مواطنهم الكنديين من الشرق.  
على أنني - مع ذلك - يجب ألا أرسم صورة  
قائمة جدا لمستقبل الآينيوث ففي كهيك  
على الأقل كان تأليف التعاويث مثل  
«سوفينوول» - تحت رعاية وكالة خدمتهم التي  
مقرها في مونتريال، اتحاد التعاويث في كويك  
الحديدة، تسرهم بسمفيل جيد

ويسدولي ان الآينيوث أيضا قد رفضوا  
السرعات الأمية للمذهب العصري، او ان ذلك  
على الأقل هو الانطباع الذي توحى به مقدمة  
كتنها باولويس كاسادلوال لأحدى الكابالوكات  
عن التعاويث الموجودة في ايبوكحوك انه كان  
يشرح لماذا اختار ابناء مجموعته البشرية  
تصوير موضوعات معينة

«انا لم بكر بحفر بقصد الحصول على المال  
فقط، كما أنا لا بحفر اشكالا من بذات الخيال  
ان ما نرزه في هذه النماذج التي نحفرها هي  
الحياة التي عشناها في الماضي، وحتى يومنا  
هذا اننا نصور الحقيقة، فنحفر اشكال  
الحيوانات لأنها مهمة لنا كطعام ونحفر وجوه  
«الآينيوث» لأننا بهذه الطريقة نستطيع ان  
نظهر انفسنا للعالم كما كنا في الماضي. وعلى ما  
نحن عليه اليوم. وذلك هو السبب في أننا نحفر

بحجر الصابوني هي في الواقع نتيجة لفهم  
لغربيين الى اقتناء المواد التذكارية - سواء  
كانت نماذج مصغرة لبرج ايفل، او اشكال  
للماتادور الاسباني من «كوستا دل سول» مع  
مواضع خاصة مبالغ فيها بصورة سخيفة  
وقد تركت أعمال الحفر التي ينتجها  
«الآينيوث» أثرها للمرة الأولى في اواخر  
الأربعينات. ونما حجم هذه التجارة بحيث كانت  
تهدد بغرق الأسواق. وفي الخمسينات كان  
«الآينيوث» في الواقع قد شجعوا على الحفر من  
قبل الوكالات الحكومية، وهكذا فإن الرجال  
ولسواء والأطفال المعوقين أصبحوا «فنانين»  
على الرغم من ان مواهبهم الفنية يمكن ان تكون  
مسكوكا فيها وكلمانمت القيمة المادية  
«الدولارية» الى مثل هذا الحد، فان مجالات  
التصريف بالمفرد أصبحت عاجزة عن بيع مثل  
هذه الكميات الكبيرة من المواد المحفورة، ولذلك  
لم يعد يوسعها سوى التوقف عن شرائها مما  
«دي» كما هو غني عن القول - الى ضائقة كبيرة  
بالنسبة «للآينيوث» السيئي الحظ الذين كانوا  
قد تعودوا الاعتماد على أعمال الحفر في  
معيشتهم، فضلا عن أنهم كانوا قد فقدوا  
قدراتهم القديمة التي كانت تؤمن معيشتهم قبل

G.W Sannes, African Primitive, London  
(Faber & Faber) London 1970 (1)

Elsy Leuzinger, The Art of the Negro  
peoples, London (Methuen) 1960 (2)

Margaret Trowell, Classical African  
Sculpture, London (Faber & Faber) 1954  
(3)

(4) الآينيوث (Inuit) انني أخوف من استعمال  
عبارة «الاسكيمو» لأن «الآينيوث» في بعض  
الاحيان، يعدونها مهينة



الزعيم (أسانتانين) بين حملة سيوفه وحاشيته.



تمر في هذه السنة الذكرى الحادية والعشرون لوفاة الفنان العراقي الكبير جواد سليم، و«فنون عربية» يسرها بهذه المناسبة ان تعلن لقراءها الكرام انها في سبيل اعداد كتاب عن الاعمال غير المعروفة للفنان الراحل، وكلها امل ان يبادر زملاؤه واصدقاؤه ومقتنو اثاره والدوائر الرسمية وغير الرسمية في داخل القطر العراقي وخارجه ممن يحتفظون ببعض من تلك الاعمال لمؤازرتنا في هذا المشروع. اسهاما منهم في تأكيد وتعزيز دوره في نهضة الفن العربي الحديث وريادته الرائعة في تعميق العلاقة ما بين المعاصرة والتراث في رؤية ابداعية.

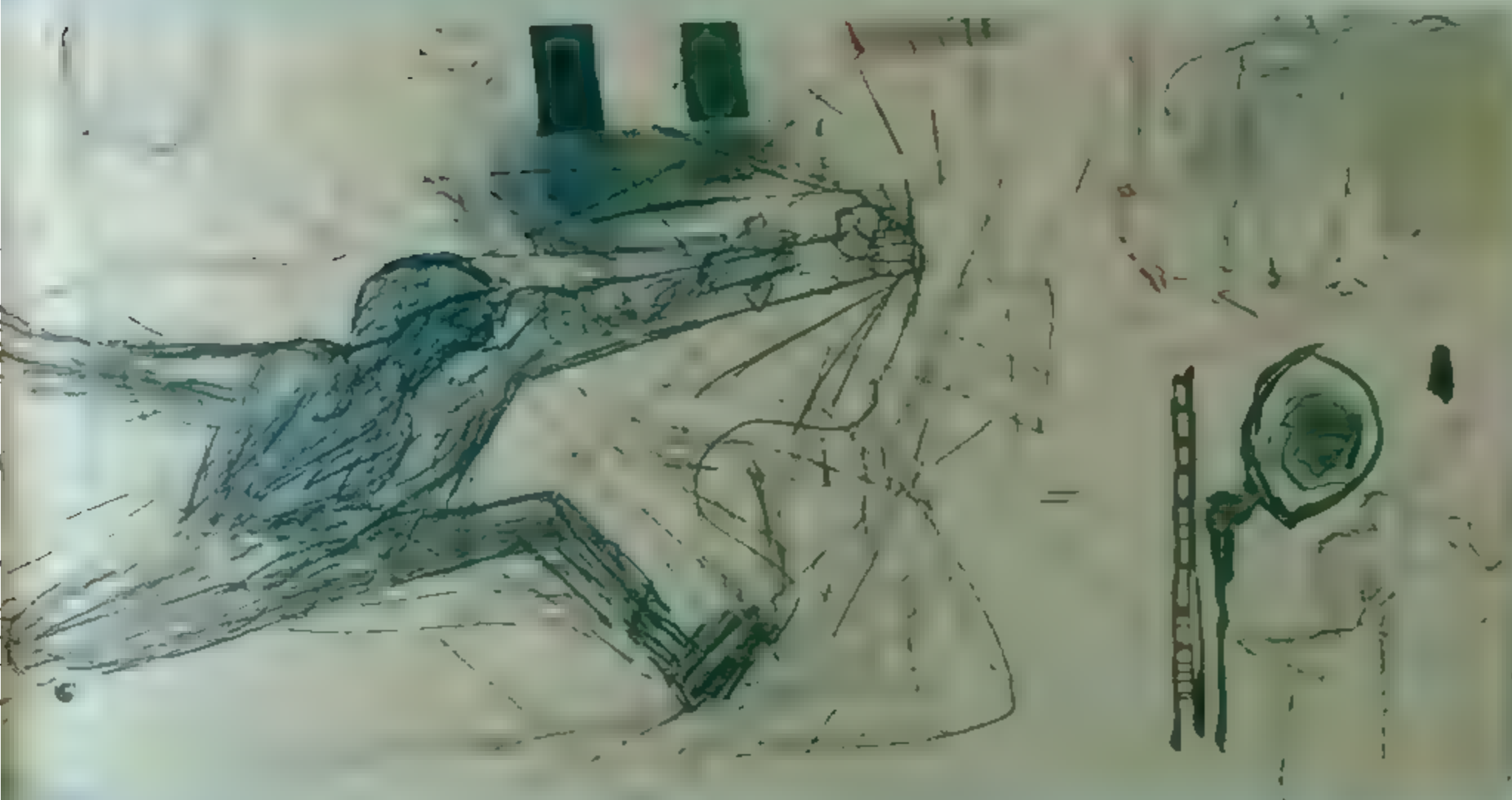
## في ذكرى جواد سليم

الزجاجية او مصغرات نحتية لجداريات لم تنفذ مع كل ما يقتزن بذلك من دراسات وتخطيطات. والى ذلك كله، رسم في هذه الفترة عددا من الصور الشخصية التي لا يعرفها الكثيرون لانها لم تعرض في المعارض وبقيت معلقة في بيوت اصحابها. هذه بالطبع كانت سنوات النضج، وقد اغتنت شخصية الفنان وتعددت أوجهها وتكاملت، وطفقت تجارب العمر تتداخل وتتفاعل، وتغذي رؤياه على غرار العبقري الخاص. ولذا فان احسن الصور التي انتجها جواد سليم في عامي 1957 و 1958، رسمها باسلوب لعنه كان متوقعا منه بعد ذلك البحث الطويل، ولكنه ايضا اسلوب تخطى به الرسام النظريات كلها الى ضرب من التعبير الشخصي الصرف الذي شحن فيه تجارب حياته.

جبرا ابراهيم جبرا

عن كتاب «جواد سليم ونصب الحرية»

من مميزات جواد سليم من العبث ان ندعي ان للفنان الكبير خطا واحدا في السير. لقد كانت موهبة جواد، في السنوات الاخيرة من حياته، في تشعب مستمر. كان يرسم اغلفة لكتب اصدقائه (مثلا، لمجموعتي القصصية «عرق» و«كتابين آخرين لي، هما «أدونيس» و«تموز في المدينة»، ومجموعتين قصصيتين لنزار سليم هما «أشياء تافهة» و«فيض»، ومجموعة «قصائد عارية» لحسين مردان، وديوان الجواهري، و«أغاني المدينة الميتة» لبلند الحيدري، وغيرها) ويصمم الحلى الفضية، ولاسيما الاقراط البديعة، ويزين القصائد بالرسوم التخطيطية (كرسوم بغدادياته لترجمات قصائد بلند الحيدري) ويرسم الملصقات التي لا تقل جمالا واداء عن لوحاته، ويسعى في تنظيم المعارض الكبيرة (كمعرض الفن العراقي في بيروت عام 1957) ويصمم جداريات فسيحة تنفذ بالفسيفاء



منظر طبيعي . زيت 50x70 سم (غير موقعة)

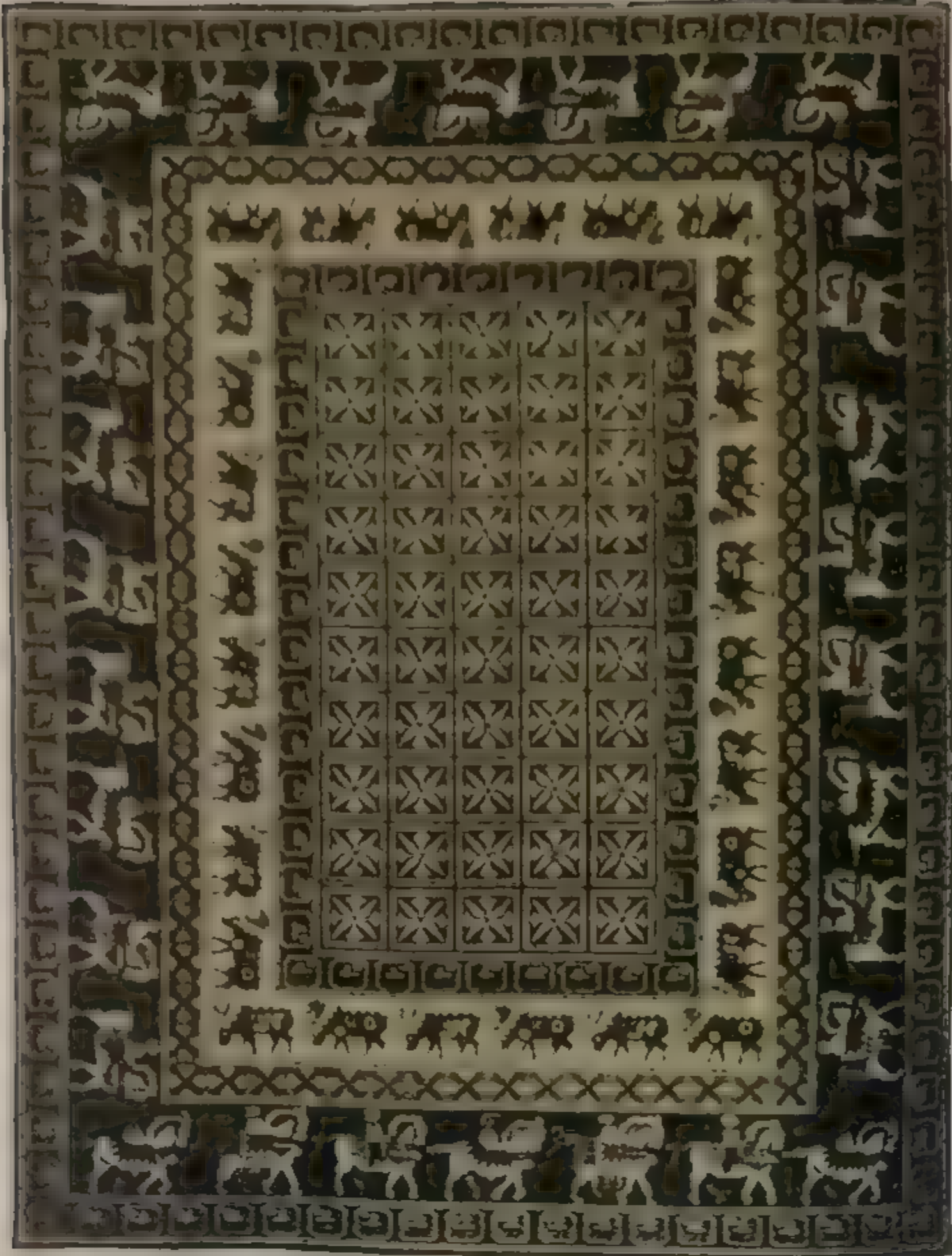




نخطيطات اولية لنصب التحرير . قلم رصاص مع الوان مائية . (غير موقعة) .  $\Delta$  اشكال زخرفية . الوان مائية (غير موقعة) مجموعة لورنا سليم







سجادة بازيريك  
200x190 سم

لعلنا لن نجانب الحقيقة ان قلنا ان فن النسيج السجادي قد  
عمر اكثر من اي فن من الفنون التقليدية الاسلامية، وذلك لانه  
وباساسه فن شعبي اصيل متميز بجماليته الخاصة وطواعيته  
للتطبيق. وبأثر من هذا التواصل طوال هذه الفترة الطويلة من  
عمره فقد اتاح لنا ان نكتشف القوى والعوامل التي ساعدت على  
تطور الفن الاسلامي عامة وتطور اساليبه الادائية خاصة، كما  
يكشف عن تجانسه مع معطيات التراث الفني الاسلامي رغم  
تباين العناصر الشعبية والثقافية والفنية التي اكسبت كل  
ضرب من الضروب الفنية خصوصيته.

حسيد هداوي

# النسيج السجادي

## صناعة السجاد

ان المعالم التقنية تشكل العناصر المهمة  
للتعرف على المصادر المختلفة للسجاد، وادراك  
طبيعة الصناعة التي يعتمد عليها، ولذلك  
فلا مناصه لمن يريد ان يؤرخ لهذا الفن من ان  
يتعقب ويتفحص تلك المعالم.

وبصورة عامة يقسم السجاد الى نوعين بوبر  
وبدون وبر، ويقوم الاول منهما على سداة ولحمة فقط،  
وببر، بينما يقوم الثاني على سداة ولحمة فقط،  
اما النول فهو عبارة عن اطار مستطيل يثبت  
بشكل افقي على الارض عند النساجين  
البدويين، وبشكل عمودي عند النساجين  
القرويين واهل المدينة منهم.

ويلى ذلك قيام النساك بشد خيوط السداة  
بصورة عمودية ما بين رافدتي النول الافقيتين.  
ثم يعقد خصلة ذات لون معين حول زوج من  
خيوط السداة، ثم يقص الخصلة حسب الطول  
المرغوب فيه، والذي يعتمد على كثافة نوع  
السجادة والذي يتراوح ما بين العشرتين  
والثمانمائة عقدة للانج المربع، وكلما ارتفعت  
الكثافة قل طول الخملة وبالعكس.

وثمة نوعان من العقد، يسمى احدهما  
«كوردن» والثاني منهما «سنة»، وفي الكوردن  
تعقد الخصلة حول كل زوج متتال من خيوط  
السداة بحيث يحيط كل من نهايتي الخصلة  
بكل من السداتين وتلاقيان عبرهما، والامر

كذلك في «السنة»، اذ تعقد الخصلة حول  
زوج متتال من خيوط السداة عبران من  
واحدة تحيط بسداة واحدة بين نغرين  
الاخرى من خلف السداة السنية ثم تتقدم الى  
الامام. وتستعمل عقدة الكوردن في حياكة  
السجاد التركي والقفقاسي وبعض السجاد  
التركماني، كما تستعمل عقدة السنة في حياكة  
السجاد الايراني والهندي والصيني وبعض  
السجاد التركماني، وهناك استثناءات من هذه  
القاعدة كما في السجاد التركي البلاطي الذي  
يحاك بعقدة السنة، بينما يحاك سجاد السنة  
نفسه بعقدة الكوردن، ومع ذلك فنوع العقد  
يبقى من العلامات الفارقة المهمة.

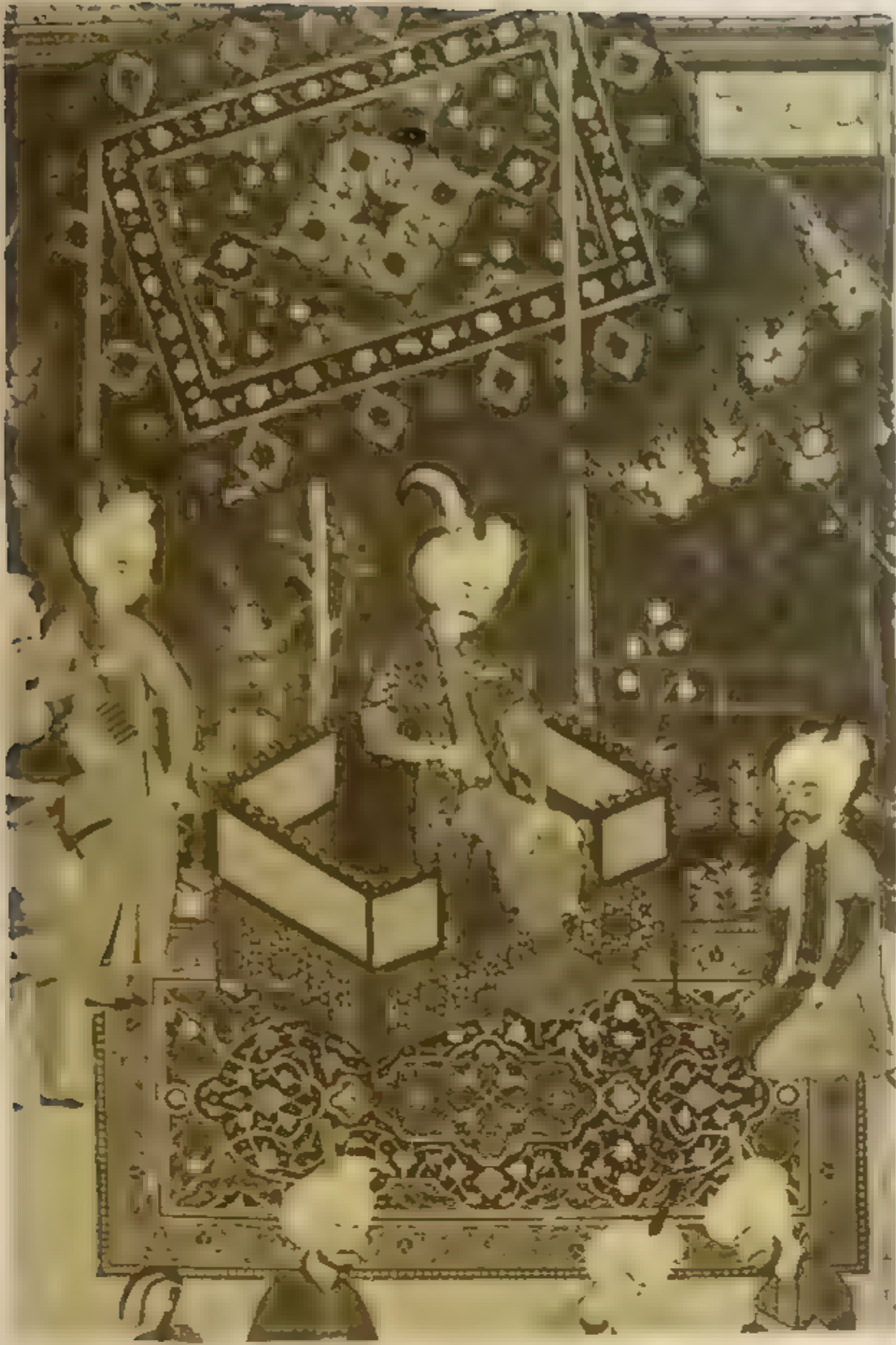


وساعة ان يتم النساج صفاً او صفين من  
العقد يقوم بامرار خيط او عدة خيوط من اللحمة  
بما بين سداة واخرى، ثم يكرر العملية مع تغيير  
في اللون العقد لينتهي الى وضع تصميم زخرفي،  
ومن المألوف في السجاد القبلي والقروي ان نرى  
نساج يقوم بصنع تصاميمه الزخرفية  
لتقليدية استناداً الى ذاكرته، في حين ان  
نساج الحضري يستهدي في عمله بتخطيط  
سهيدي مقسم الى مربعات صغيرة يمثل كل  
مربع منها عقدة واحدة.

اما في النوع الثاني من السجاد - بدون وبر  
- الذي ينقسم الى صنفين: الكليم والسوماك،  
من لتصاميم الزخرفية تنتج باستعمال خيوط  
اللحمة غير المتواصلة وذات الالوان المختلفة،  
حيث يكون لكل خيط ان يقطع مسافة معينة بين  
السداة ثم يكرر مرة اخرى واخرى الى ان  
يستحيل الى بقعة ملونة، وعندما يفصل خط  
عمودي بين بقعتين ملونتين نقع الى شق في  
النسيج بسبب عدم اتصال خيوط اللحمة، ذلك  
بالنسبة للكليم، بينما في السوماك فان  
التصميم الزخرفي يحصل نتيجة لف اللحمة  
بطريقة خاصة، وذلك بامرار خيط اللحمة امام  
اربعة من خيوط السداة ثم خلف خيطين آخرين  
فيتشابك التطريز ويصبح بشكل عظم السمك  
عندما تتعكس الاتجاهات بين صف وآخر.  
وبعد كل صف او صفين من اللحمة التطريزية  
يمرر النساج خيط لحمة بين خيطي سداة ليهب  
النسيج قوة ومتانة، وثمة نوع ثالث من السجاد،  
غير الشائع، بدون وبر ويتميز بتطريزه البارز  
لناتج عن نسيج خيوط اضافية على نسيج  
الكليم.

والمواد المستخدمة في خيوط السداة واللحمة  
هي في الغالب من الصوف ويليه القطن فالحرير،  
ويفضل النساجون الايرانيون القطن بينما  
يميل النساج التركي والقفقاسي والتركمانى الى  
الصوف، وتكون المادة المستعملة في الوبر على  
الاكثر من الصوف، وقد يستعمل شعر المعز ووبر  
الجمال والحرير في بعض الاحيان، وتعتمد جودة  
الاصواف على نوعية الاغنام وطبيعة عشبها،  
ومدى ارتفاعها، وتوجد احسن الاصواف في  
الهضاب والجبال كالصوف التركمانى والكردى  
جاءت اللون السجاجيد القديمة من غمس  
الاصواف المغزولة في اصباغ مشتقة من مواد  
طبيعية، فجاء اللون الاحمر من جذر نبات الفوه  
او من حشرة القرمز، والازرق من اوراق شجرة  
النيلة، والاصفر من عدة مصادر منها زهر  
الكركم والزعفران وقشور الرمان، والبني من  
نحس البلوط او قشور الجوز او العفص والاسود  
من لحاء البلوط اولون العنز الطبيعى، والبرتقالي  
من ورق الحنة او من خليط ورق الكرمه وجذر  
الفوه، وهناك الوان اخرى يمكن الحصول عليها  
بالخلط ما بين عدة اصباغ.

ومنذ عام 1860 اخذت الاصباغ



صورة من مخطوطة لديوان  
الخمسة لنظامي .  
1525-1524



غلاف جلدي لمخطوطة  
مصورة من قبل بهزاد  
هرات 1488



الاصطناعية الاوربية، والتي هي سهلة الانتاج، تحل تدريجياً محل الاصباغ الطبيعية، وكانت النتيجة انحطاط مستوى اللون، لان اصباغ «الانالين» تتلاشى بصورة رديئة مخلفة وراءها اشكالا باهتة ومشوهة على عكس اصباغ الكروم الثابتة، ولا عجب اذن من ان لا نقع في كلا هذين النسجين على تلك الارضية الملونة والمزخرفة التي الفناها في فترة الاصباغ الطبيعية

### التطور الفني في صناعة السجاد

ليس لدينا الكثير الذي نقوله في نشأة السجاد الاسلامي، وحسبه ونسبه، غير الاشارة

الى ان استعماله في تغطية الارض والجدران به كان شائعاً لدى العديد من الحضارات القديمة في الشرق الاوسط، وهناك جداريات رخامية عثر عليها في قصر سنحاريب بنينوى «681-705 ق م» تظهر فيها تصاميم تستدل منها على انها تصاميم للسجاد، حيث يتوزع السطح على حاشية وارضية، ففي تلك التي عثر عليها في قصر اشور ناصر بال نقع الى حاشيتين تقوم الاولى على صف من زهر اللوتس والثانية على صف من اوراق منفرجة ومتصلة، ويحدد كل حاشية صف من دوائر وردية الشكل، وتتكون الارضية من مربعات احتوت دوائر كبيرة تتمثل

كرمان - القسم الاول من القرن السابع عشر - 202x140 سم



فيها اسكن محبرة وحربية لاه وعقيد الحسد ولعل غدد سحره الكسوف هي تلك التي عثر عليها في قصر سنحاريب في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو مسودح بعدة زهور، ويبدو ان السجاد في الاربعين بعدة في الارض ويسبب بحسبها الرخس في النسيج وحداه في حذارية اشور ناصر بال حاشية ارضيها رات اللون الاحمر في مربعات على مميزات وردية، وله حشيش حاشية الخارجية منهم مشهد لحول مع د لخيول مع مدينتها، وصور في الساحة صف من غزلان الابل ويسود في هذا الرخس في خليط من العصر لاس والاحمينية والسقيبية، ويسبب حش الاخصايين بانها ابرية الاصرسب آخرون بانها سقيبية ولقد استمر انتاج السجاد في بلاد من الشرق الاوسط واسيا الوسطى، فهنا مهترمة من السجاد تعود بنا الى القرون من ولادة المسيح عثر عليها في تركست الصينية وفي سوريا ومصر، وكذلك في الساسانيون ومعاصروهم من مسيحي مصر واقباط مصرينتجون لكثير من السجاد وغب انتشار الدين الاسلامي، افاد عمر من الفنون التي وقعوا اليها وطوروا فيها به يناسب عقيدتهم الدينية، فكان لهم اسلوب الخاص بهم في الهندسة والرسم والصور الفرعية بما في ذلك نسج السجاد نظراً من القرن السابع الميلادي وما تلا ذلك من القرون حيث نجد العناصر الرئيسية التي سهمت في ابراز خصوصية ذلك الاسلوب في صناعة السجاد، كما نجد تنوع الفن الاسلامي وتحاسنه ايما كان له ان يظهر من سجاد





الوسطى الى الهند، ومع ما كان له من ملامح مميزة لمختلف شعوب وثقافات هذه المنطقة الواسعة، كما نتبين بجلاء مسيرة تطور العناصر الاسلوبية المتجانسة والموحدة التي ان دلت على شيء فعلى سرعة انتشارها وقدرة الاستيعاب والهضم واعادة التكوين التي تميز بها تاريخ الثقافة والفن الاسلامي

ويمكن ان نحدد مصادر الاسلوب الاسلامي في فن النسيج السجادي بمصدرين رئيسيين، الفن الساساني والفن المسيحي الشرقي، اذ استمرت في انتاج السجاد مراكز النسيج القبطية تحت سلطة العرب في مصر، ومنها

الاسكندرية والفبوم والفسطاط واخميم، ومن بعد فقد استخدم الخلفاء العباسيون «749-1258» العديد من النساجين الاقباط، وقد تواصل هذا التراث في العهد الفاطمي «969-1171» في كل من مصر والعراق وايران ويلاحظ بجلاء اثر التأثير القبطي على السجاد العربي الذي وجد في الفسطاط حيث تتداخل في اشكاله الزخرفية الهندسية والزهرية الخطوط والكتابة العربية

وفي العهد السلجوقي تطور هذا الفن تطوراً رائعاً، اثر استيلاء السلاجقة على الشرق الاوسط في القرن الحادي عشر - قبائل تركية

انحدرت من سهول الكركيس في تركستان الغربية - واقامة دويلتين لهم في ايران وتركيا سقطتا على يد المنغولين، الاولى في اوائل القرن الثالث عشر والثانية في اواخر القرن الرابع عشر، ثم خلف السلاجقة في الحكم امراؤهم من المنتسبين الى «عطاييك» وحاملي لقبه والذين سسوا هذه المدرسة بحسب عكست انحصارهم لفن النسيج في مصر، هرة وري، و«اصفهان» و«الموصل» و«ديار بكر»

وفي هذه المرحلة ابدى الفنانون والحرفيون من ضروب المهارات الادائية ما كان له اثره في تطوير التراث الفني وعلى الاخص في مجال



كليم سنة - القرن التاسع عشر - 157x120 سم.

شيراز - القرن الثامن عشر - 170x105 سم. <

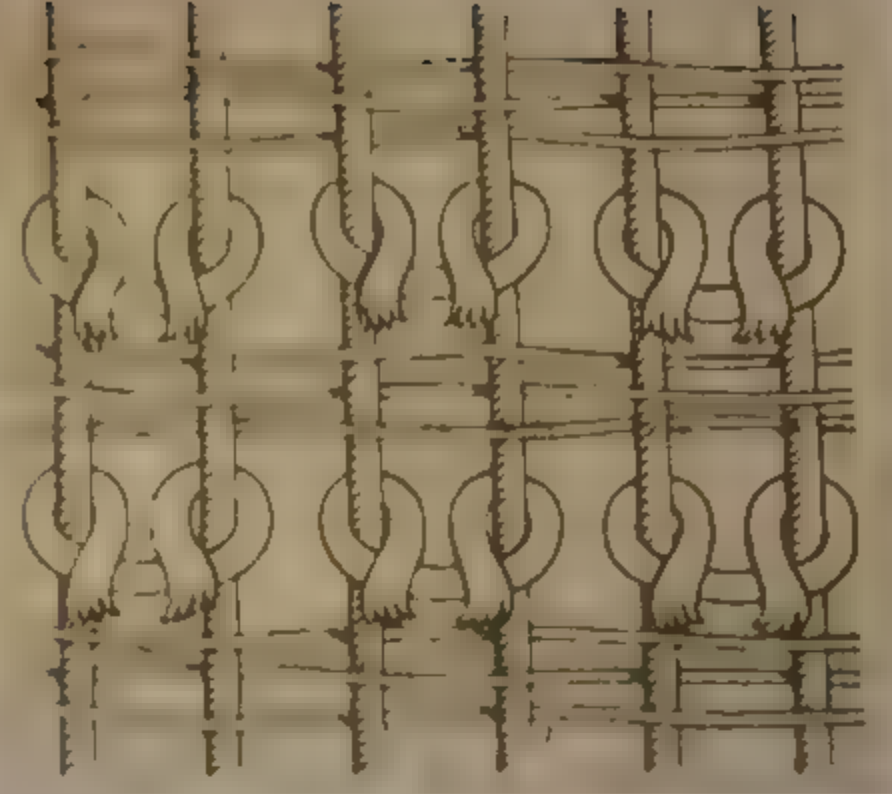
جوال كردي - القرن التاسع عشر - 92x58 سم



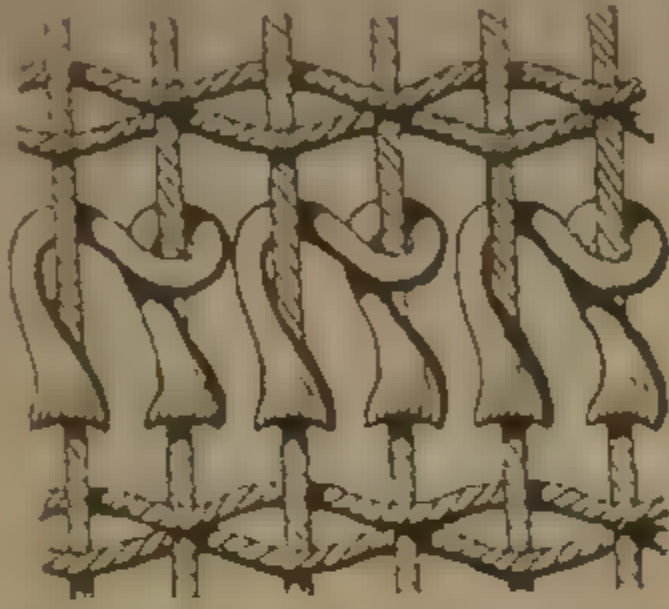


استخدام العناصر الزخرفية وأهمها «العريسة» التي بدأت بنوعيتها، المستقيم والدائري منذ أوائل العهد العباسي ووصلت إلى أوج نضوجها في القرن العاشر، وقد كان للفنانين السلاجقة دورهم المهم في تطوير تلك العناصر الزخرفية إلى نقوش متقنة في زخرفة المخطوطات والأنسجة والمعادن والأعمال الخزفية والجصية، وكان أسلوبهم يتميز بكونه سطحاً زخرفياً مقسماً إلى أقسام هندسية متداخلة ومتعاضلة بأشكال نجمية أو ثمانية وقد امتلأ كل منها بتلك العناصر المعريسة.

ولم يعثر لحد الآن على نماذج من السجاد السلجوقي في إيران، بل في تركيا على شكل قطع



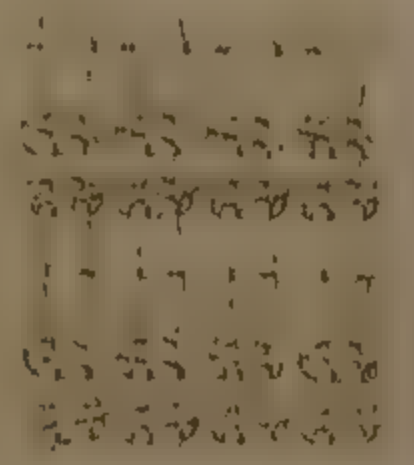
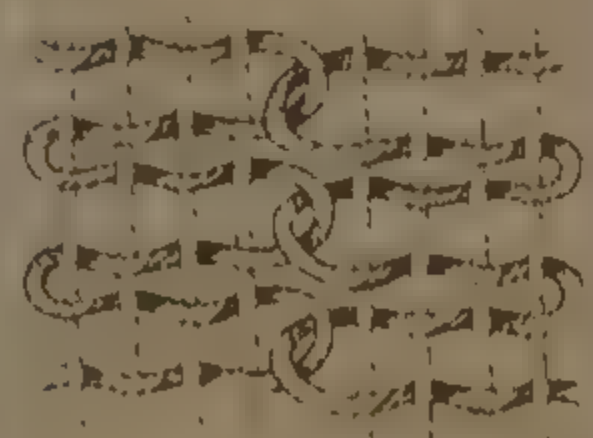
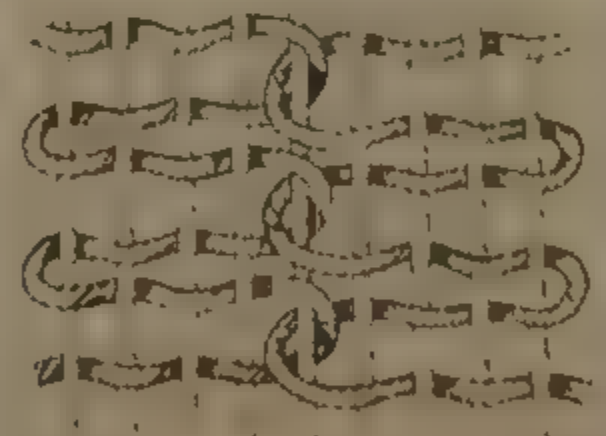
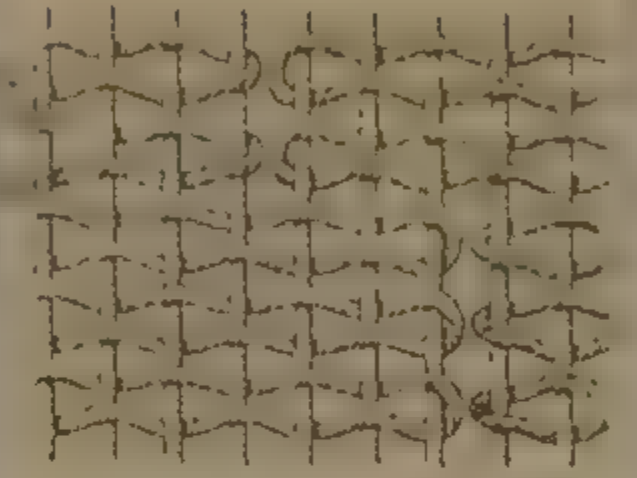
عقدة الكورديز



عقدة السني

مبعثرة تتواصل من خلالها مع نماذج لحواش تتحلى بزخارف اعتمدت الخط الكوفي، بينما توزعت الأرضية وتقاسمتها أشكال هندسية صغيرة ومكررة، وقد أصبحت هذه الأشكال معروفة وشائعة في نقوش السجاد التركي والقفقاسي في الفترات المتتالية.

ويوم أن سيطر المغول على الشرق الأوسط وأقاموا دولة «الخان» جعلوا من بغداد عاصمة لها ومسكنهم الشتائي ومن «تبريز» الموطن الصيفي لهم. وباعتناقهم الإسلام وبما تواصلوا معه من ثقافتهم مالوا أكثر فأكثر لتشجيع فنونهم وجمعوا في بلاطهم نخبة من الفنانين والحرفيين من جميع أنحاء الإمبراطورية الإسلامية، وذلك بالإضافة إلى ما جلبوا من الكهان البوذيين والفنانين الصينيين الذين لم يخف المغول إعجابهم بثقافتهم، وقد كان لهؤلاء الفنانين أثرهم على تطور الفن الإسلامي. وقد اتسم فن زخرفة المخطوطات وكتابتها ورسمها ببراعة متميزة، ومن الجدير بالذكر أن هذا الفن قد أثرى التصميم الزخرفي للسجاد في العهود التالية، وهناك بعض قرآن مغولية تحتوي بعض صفحاتها على نقوش هندسية مجردة تتألف فيها العريسة مع الدوائر والمثلثات الوردية أو الأشكال الزهرية، وإذا ما عقدنا مقارنة ما بين السجاد المغولي ومثيله المصنوع في إيران لتبين لنا وباجلي الصوركيف تتلاءم وتتواءم العناصر الأجنبية



لتخلق منحى أسلوبياً متميزاً بخصوصية في بعض القطع السجادية المغولية المرسومة السنك من بداية القرن الثالث عشر الزخارف تتكون من أشكال هندسية وبسيطة. نفع إلى نموذج تظهر فيه الحاشية شكل صف من الأسطوانات، بينما الأرضية لاحتواء مربع في الوسط وبداخله في كل زاوية من زواياه مثلث وترتبط الأربعة بصليب.

وقد شاعت هذه التصميمات في السجادة التركية ما بين القرنين الرابع عشر والعاشر، أما السجاد المغولي المصنوع في المزين بالرسوم التقليدية للقرن الرابع عشر على مثل ما في «دموت شاه نامه»، فقد كانت درجة كبيرة من التعقيد والصقل، ففي النماذج نرى حاشية مكتوبة بالخط الأراضية مقسمة إلى مربعات صغيرة يحتوي منها على شكلين بيضويين متداخلين، ونماذج أخرى مصورة في مخطوطة «كرماني» حيث نرى سجادة بحاشية كت بالخط الكوفي وأرضية مقسمة إلى نج ومثلثات، وغيرها تقوم على نجوم مئمة ومكررة ومرتبطة بسلسلة من العقد المتواصلة، وهذه السلسلة هي من التصميمات التي دخلت الفن الإسلامي عن الصين، مع ما دخل إليه من الزخارف الأخرى المشتقة من صور الزهور أو الطيور والتي شاع استعمالها في غير مجال من المجالات الفنية الإسلامية إضافة إلى شيوعها في السجاد.

ويوم أن حل التيموريون محل المغول في الشرق الأوسط عام 1380 وأصلوا رعايتهم وتشجيعهم للفنون وعلى الأخص من المخطوطات، وأصبحت سمرقند وبخارى وشيراز وهرات مراكز فنية مهمة، وكان ما وصلت إليه زخرفة المخطوطات من جودة متميزة في القرن الخامس عشر أن أثرت بدورها على نقوش السجاد إلى جانب استمرار التأثير الصيني وعلى مثل ما نجده في نقوش الكتب التيمورية من جمع ما بين العناصر الصينية والعناصر التجريدية الإسلامية، ما بين صور الأزهار والطيور وشرائط السحاب وما بين الأشكال الهندسية المتداخلة والخطوط الزهرية الحلزونية.. إلا أن ثمة تغيرات وتحولات أخذت تتسرب تدريجياً إلى هذه الزخارف وتنتقل بها من العريسة الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والتي تتميز بها الزخرفة المغولية، إلى العريسة الزهرية الصفوية الجديدة. يظهر هذا النحو الأدائي واضحاً وبصورة جلية في رسوم «بهزاد» الذي تتألف تصاميمه من حلزونية زهرية ترافقها تشكيلات دائرية أو تتوسطها طره كما هو الحال في تصاميم المخطوطات. ويوم أن انتقل بهزاد في عام 1610 من هرات إلى تبريز، عاصمة الدولة الصفوية الجديدة انتقل معه هذا الأسلوب

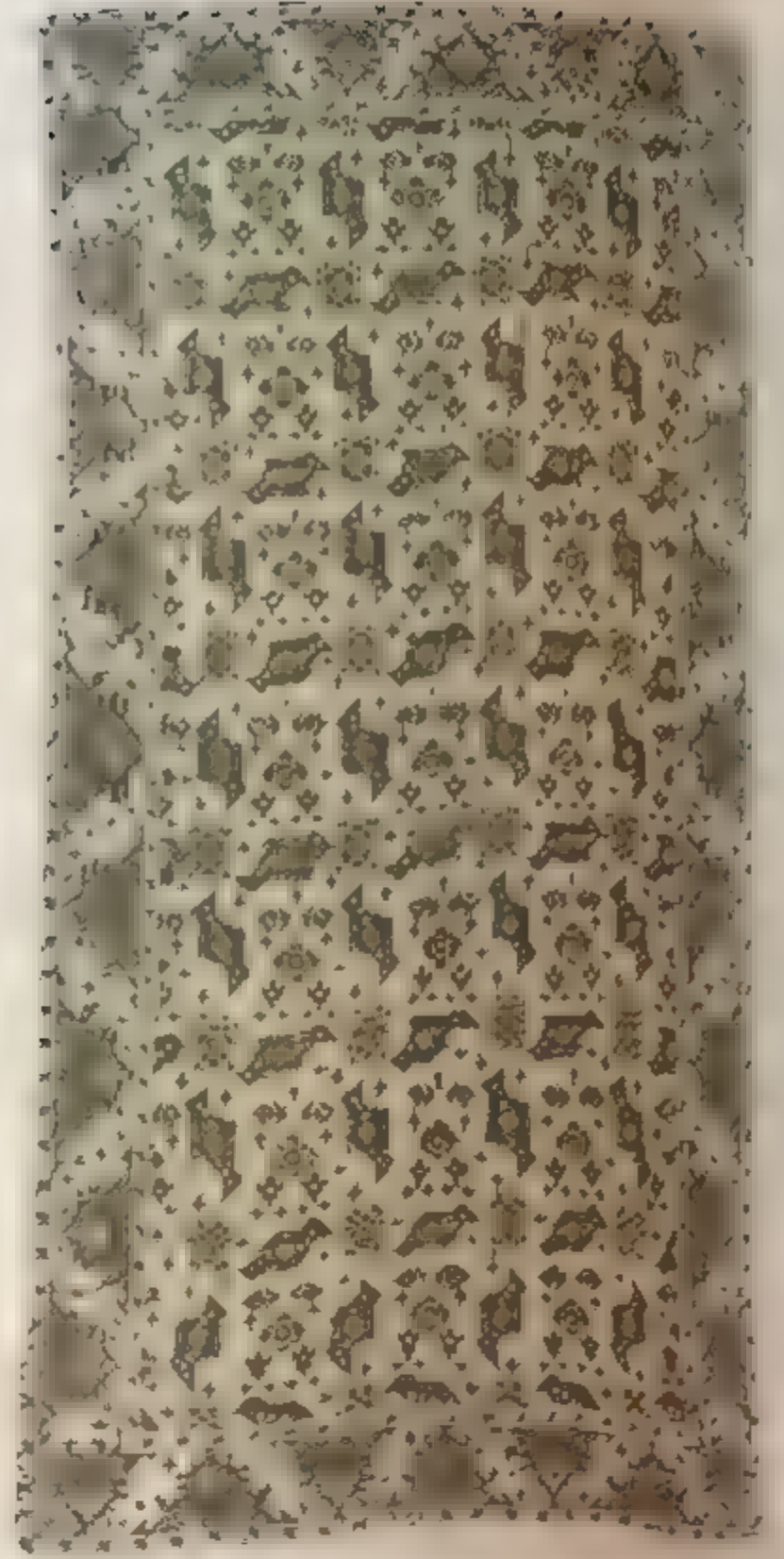




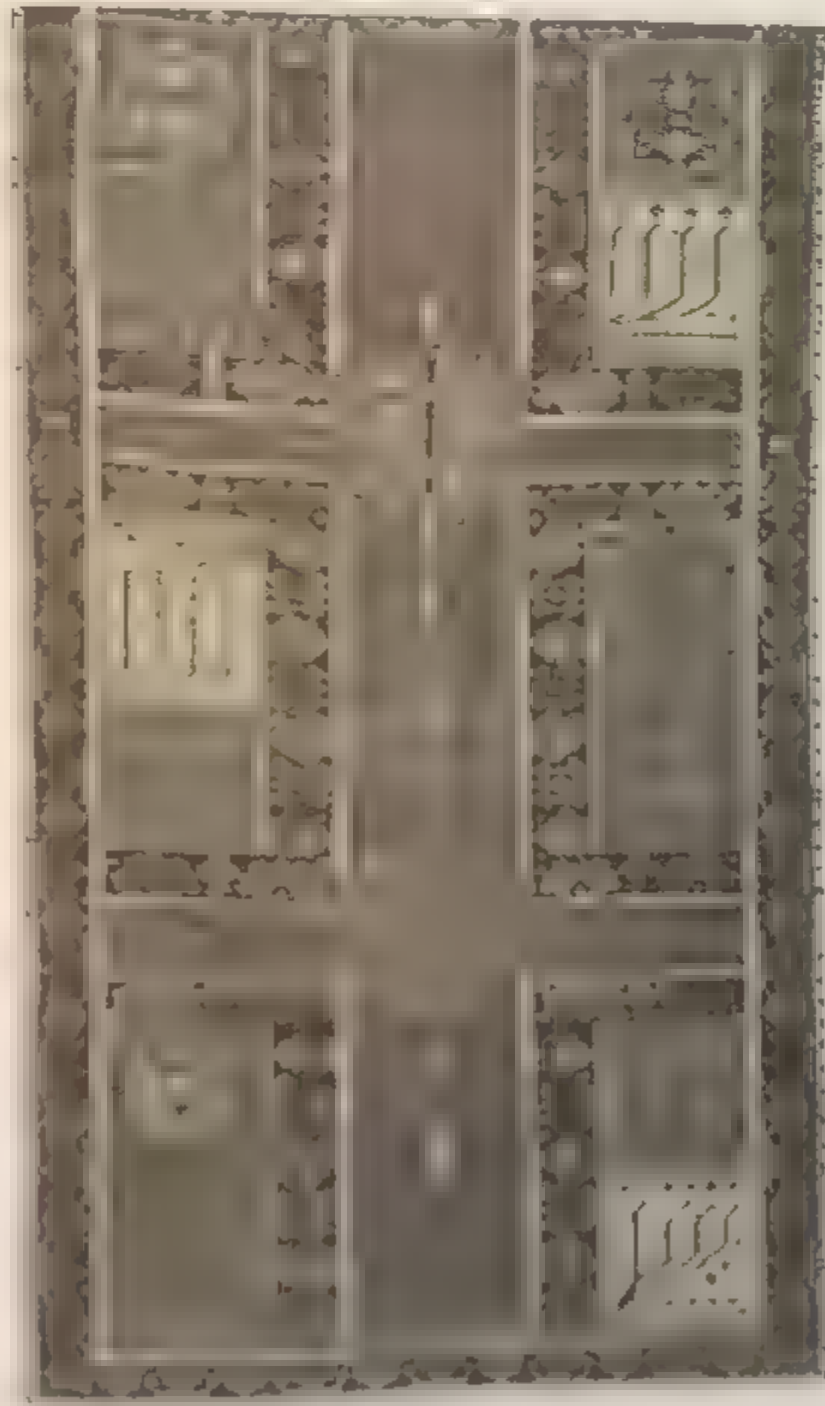
سجادة مغولية هندية - اواخر القرن السادس عشر  
سم 223x175



اسبانية - القرن السادس عشر - 402x204 سم



عشق طبريه - تركيا - اوائل القرن السابع عشر -  
سم 686x227



كردي - حوالي سنة 1700 - 607x204 سم

باسلوب طبيعي، والثاني منهما يمثل المنظر التقليدي لحدائق المنطقة حيث تقسم الارضية الى اربعة اقسام نتيجة تقاطع قناتين وتتوسطها مقصورة، وتتألف النقشة من خطين عريضين متقاطعين، ومثلث في الوسط واربعه مربعات متقابلة وتحتوي خطوطاً تجريدية تمثل الاشجار

6 - نقشة تقوم على الزخارف العربية التجريدية.

7 - نقشة الصلاة، ولا تنتظم في نقوش محدودة، باستثناء ارضيتها التي يقطعها قوس يمثل المحراب.

لقد اعتمد سجاد الدولة المغولية التي اسست عام 1526 م في الهند على العناصر الرئيسية للزخرفة الصفوية، ومن ثم اخذ فنانون البلاط استحداث اسلوب مغولي خاص، فاستخدم الفنانون الهندوس ضروباً مختلفة من الاشكال الانسانية والحيوانية والنباتية مشتقة من اساليب الرسم المعاصرة لها، والى حد بدت فيه السجادة وكأنها صورة تقوم على النسيج.

والامر كان على عكس ذلك في تركيا العثمانية اذ استمر التراثان السلجوقي والمغولي في تأكيد الطابع الزخرفي المجرد وذلك منذ القرن الرابع عشر والى يومنا هذا ويمكن تصنيفه على الشكل التالي:-

1 - نقشة الحيوانات، وتتخذ عادة شكلاً هندسياً تجريدياً لطيفاً داخل مربعات ومثلثات

3 - نقشة الزهور المسماة بالهراة، وتتكون من اوراق مروحية ووريقات مسننة متكررة بانتظام على الارضية.

4 - نقشة اناء الزهور، وفيها يتكرر شكل الاناء والزهور على الارضية.

5 - نقشة الجنينة.. وهي على نوعين، الاول منهما تتمثل فيه صور النبات والاشجار

الجديد القائم على الجمع ما بين الزخرفة الاسلامية والنقوش الصينية، والذي اصبح بالتالي من العلامات الفارقة لفنون المنطقة والسجاد الصفوي ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر وحتى يومنا هذا والتي نجدها في سجاجيد عدد من المراكز المهمة التي اقامها الصفويون في تبريز وكاشان وهراة وكرمان وما زالت شهرتها ذائعة في مجال السجاد، والذي لم يعد السجاد مجرد وسيلة تزيينية للارض بل اصبح عملاً فنياً يثير الاهتمام وبغري الكثيرين على اقتنائه في مجموعاتهم الخاصة او في متاحف عامة في جميع انحاء العالم. والملاحظ ان التصاميم الزخرفية لهذه السجاجيد اكثر تعقيداً وصقلاً ودقة من التصاميم التيمورية وتقوم انماطها الاساسية على شبكات حلزونية اولولبية تتوزعها اوراق وازهار مكونة اشكالاً عربية متداخلة مع زخارف عربية متوارثة، ويمكننا تقسيم هذه الانماط على الشكل التالي:-

1 - نقشة الطرة الموجودة عادة في وسط الارضية، تعلوها خراطيم ملونة مثل سجادة الاردبيل المشهورة والموجودة حالياً في متحف فنكوريا والبرت بلندن

2 - نقوش الحيوانات المصورة اما باشكال منفردة او في حالة صراع ضمن احاطات زهرية





2



1

متكررة على الارضية، وقد شاع هذا الضرب من النقش في سجاد القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وكثيراً ما صورت في بعض اللوحات الايطالية والاسبانية

2- نقشية الزخارف الهندسية، وقد احتلت محل النقشة السابقة وشاع فيها شكل المعين المتكون من تداخل وتقاطع الخطوط المستقيمة، او شكل المربع الذي يحتوي مثنائات تتداخلها مضلعات صليبية وسلسلة من معاهد مضلعة، وقد استمرت هذه النقشة في سجاد «البركامة» والسجاد القفقاسي الحديث، وثمة لوحات فنية لنخبة من الفنانين الاوربيين قاموا برسم مثل هذه السجاجيد وعلى رأسهم هانس هولباين الذي سميت باسمه «هولباين»، كما وجدت لها مسرباً الى السجاد المملوكي المصري والسجاد الاسباني العائد للقرن الخامس عشر.

3- نقشية الاوشاك، المتكونة من طررونجوم متألفة مع زخارف عربية بخطوط مستقيمة تتناوب على ارضية حمراء ويطلق عليها اسم الاوشاك النجمي.. وهناك نوع اخر يسمى الاوشاك الطيري ويتكون من دوائروردية متناوبة مع زوج من وريقات عربية تشبه الطير.

4- نقشية الزهور وتوجد خصوصاً في السجاد البلاطي ويظهر فيها اثر السجاد الايراني  
5- نقشية الصلاة.. وهي النقشة المألوفة في السجاد التركي منذ القرن الثامن عشر ولحد اليوم.. وتتميز بحواشيتها المتعددة وبارضية يقطعها قوس او محراب، بحيث يكون القسم السفلي منها خالياً من الزخارف، بينما يتسع القسم العلوي لاشكال زهرية مجردة وبخطوط مستقيمة.

1. كلیم من الحي - العراق - القرن العشرون - 240x156 سم.

2. سجادة تركية للصلاة - حرير مطرز على قطن - القرن الثامن عشر - 114x90 سم.

3. كلیم صلاة تركي - حوالي 1800 - حرير وخيط معدني - 207x121 سم.

4. جوال شيرازي - القرن التاسع عشر - حرير وخيط معدني - 110x33 سم.

5. لادق - تركيا - اواخر القرن الثامن عشر - 117x112

6. كولا - تركيا - القرن الثامن عشر - 195x135 سم

7. عشاق نجمية - تركيا - القسم الاول من القرن السابع عشر - 670x222 سم.

8. باندرما - تركيا - القرن التاسع عشر.

9. برکامة - تركيا - القرن التاسع عشر - 180x172 سم.

10. سجادة مغولية هندية - اوائل القرن السابع عشر - 152x100 سم.



5

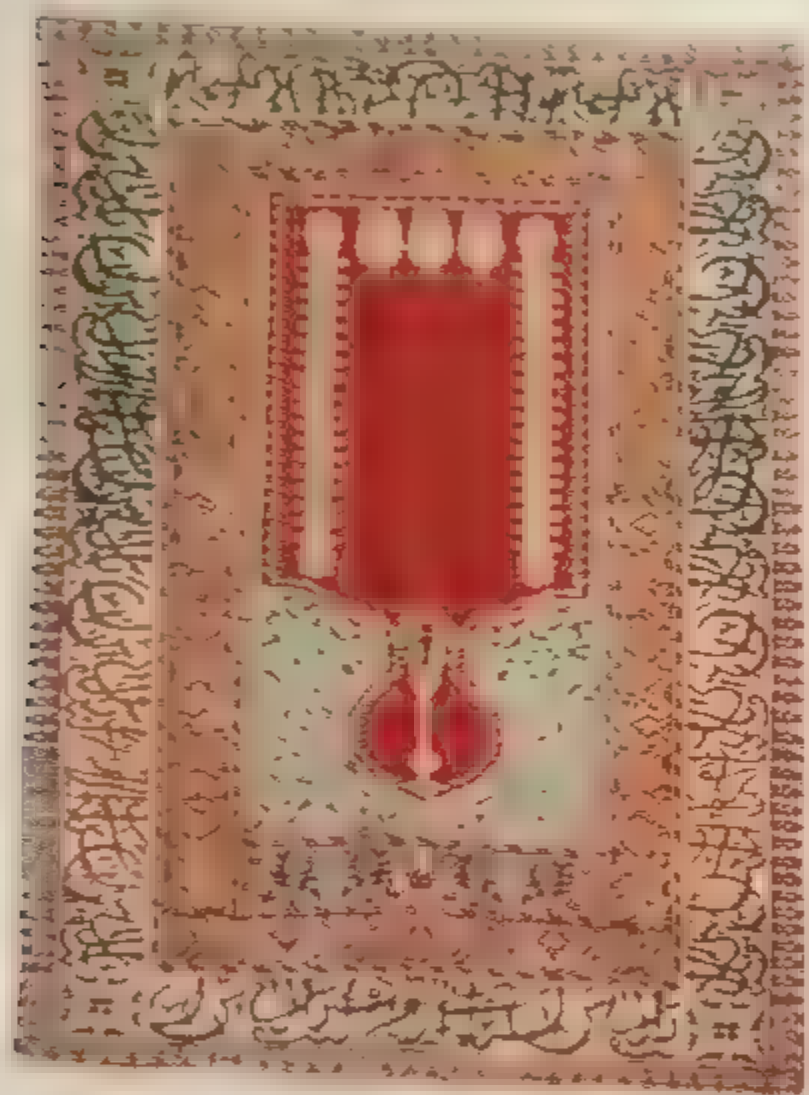




4



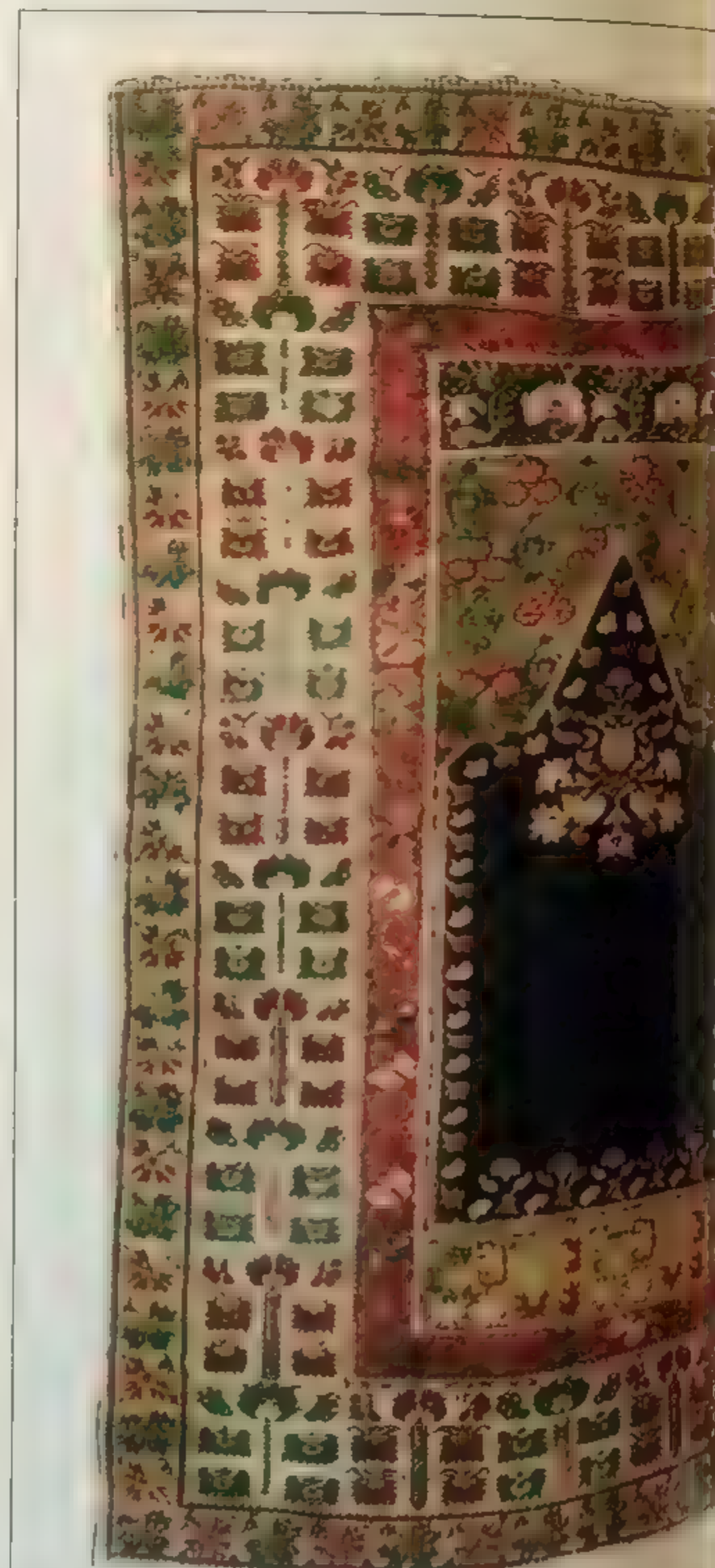
3



8



7



6



10



9



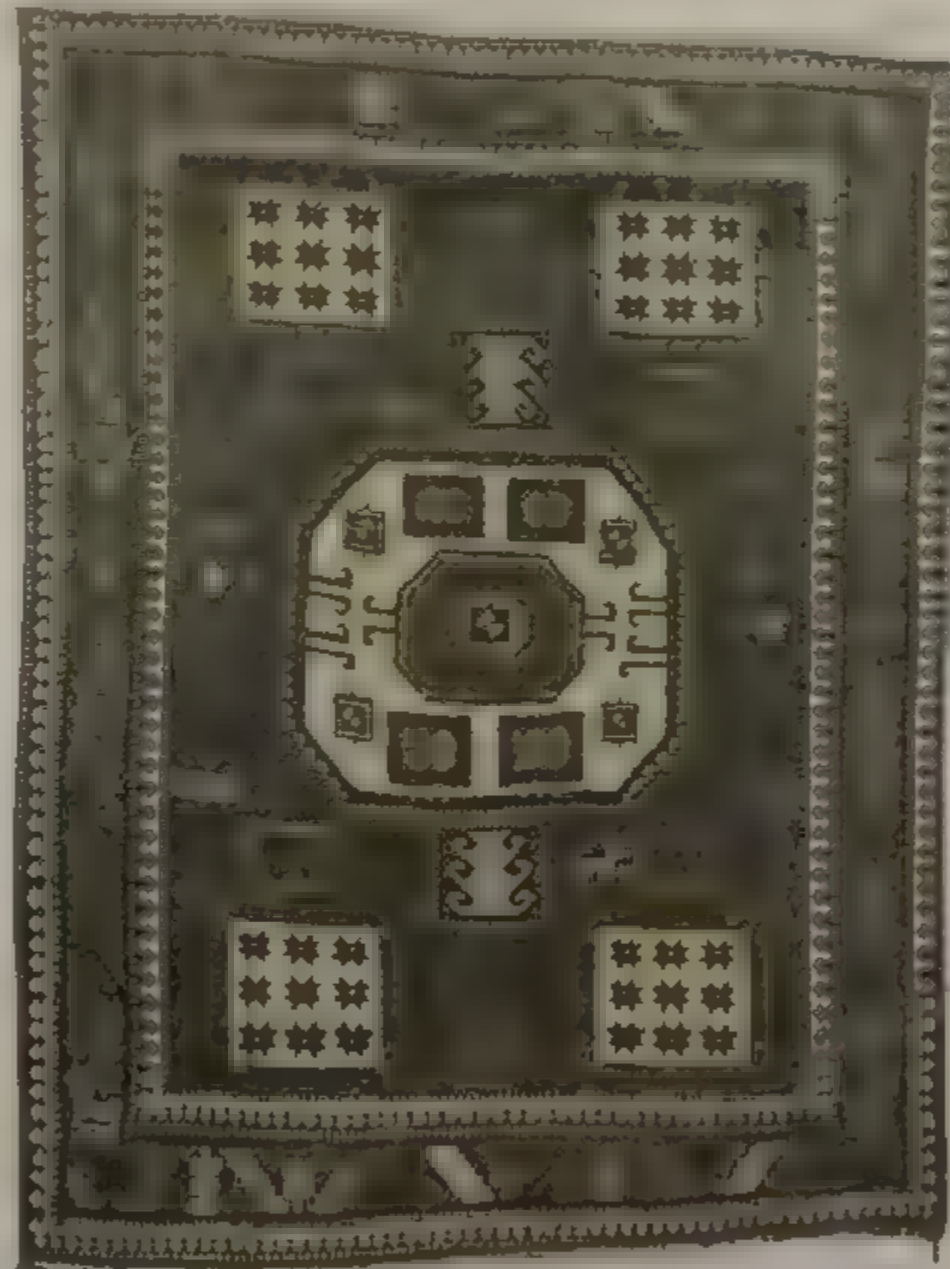
## الاصناف الحديثة

نظرا لاتساع مجال انتاج السجاد، ومنذ القرن التاسع عشر الى يومنا هذا، فمن الاجدى تصنيفه حسب مواقع انتاجه وحسب تقاليد الشعوب المنتجة. وان كان مثل هذا التصنيف يبدو اكثر اقترابا من اساليب علماء الاعراق البشرية واساليب الهواة المعنيين بهذا الفن

وبصورة عامة يمكن ان نقول ان السجاد العصري قد سحل على نفسه تدنيا فنيا وصناعيا، مع ما نقول بوجود نماذج فنية متميزة وان قامت على اسس تختلف عن الاسس التي قام عليها السجاد القديم والذي كانت معظم نماذجه تحاول ان تحقق لنفسها مستوى رفيعا يلتزم بالاصول الفنية السائدة ويغري طبقة معينة على اقتنائه والتباهي به، بينما اصبحت، وحتى احسن النماذج، من المنتجات الشعبية التي تجامل ذائقة عامة يبدو عليها الملل والسأم من الاسلوب التقليدي ولذا مالت الى البساطة والتأثر المباشر بالفنون الشعبية والبدائية، واذا كانت مصادر الانتاج المدني تسعى جاهدة لان تحتفظ بامتيازاتها الى السجاد الملكي الكلاسيكي رغم ما نالها من انحطاط في مستواها الصناعي والوانها وزخارفها وذلك بسبب شدة اقبال الاسواق الاوربية عليها واتساع مجال انتاجها التجاري الكبير التي لم تعد معها الا وسيلة تغطية ارضية، فان مصادر انتاج السجاد القروية والقبلية كانت على العكس من ذلك لاتسامها بتلك الطراوة الفنية الشعبية وبذلك الصقل العفوي والعرفي



اللاواعي الذي يتميز به الفن البدائي ويمكن حصر مواقع الانتاج للسجاد المعاصر بأربعة مواقع رئيسية هي: ايران وتركيا وقفقاسيا وتركستان، ولكل منها خصائصها المعروفة، بالاضافة الى الخواص الفرعية التي تميز مراكز الانتاج المختلفة، ففي السجاد الايراني نلمس كون الوحدة المميزة للزخارف هي النقشة التقليدية، اي الزهرة المصورة بخطوط مستديرة، وتكون اما مكررة بانتظام على الارضية او مندمجة بأشكال عربية او داخل طرر وتقسيمات واقواس، وهناك عدة نقشات زهرية رئيسية منها «البوته» وهي على شكل كمثرى منحنية وتظهر في انواع مختلفة من السجاجيد كالسنة والسارابند والكرمان والشيراز ومنها «الهراتي» وتتألف من دائرة وردية محاطة بأربع اوراق شبيهة بالاسماك وتوجد في سجاد الفرمان والهرات، ومنها «الكوكي



حياشي - التي تتمثل فيها زهرة الحد الثلاث، ومنها، بالمناحاشي المدلج ذات عرائس متقاطعة الاعصاب، و زهرة، وتعاود هذه الازهار حسب تقسيم هذه النقشة، وتعد في السجاد الايراني ويمكن الاسناد الى ان عالم السجاد الايراني تشبه بحداتها، في المربيع بأوراق ومثلثات، هذه الصورة اخرى، ويجدر بنا ان نذكر ان السجاد المدني هي مسددة، تكون نقشة السجاد البدوي، خطوطها الهندسية المستقيمة، من القبائل التي تتعاطى صناعة هذه من السجاجيد هي اما كذا الاصل ومع ذلك فكثيرا ما تسبب الاسلوب التقليد الايراني، وكل الاحكام السجاجيد الايرانية بالوانها الخاصة

1. قازاق، القفقاس - القرن التاسع عشر 240x195 سم
2. سجادة التنين - كوبا - القوماس - القرن عشر 223x167 سم
3. قرباغ انفجار الشمس - القفقاس - القرن التاسع عشر 205x165 سم
4. قرباغ سحابية، القفقاس - القرن التاسع عشر 268x169 سم
5. سجادة سلة من داغستان، القفقاس - تس - 462x225 سم
6. تسكة، تركستان - القرن التاسع عشر
7. كوبا، القفقاس - القرن التاسع عشر 183x97 سم
8. تانكا من التبت - القرن الثامن عشر





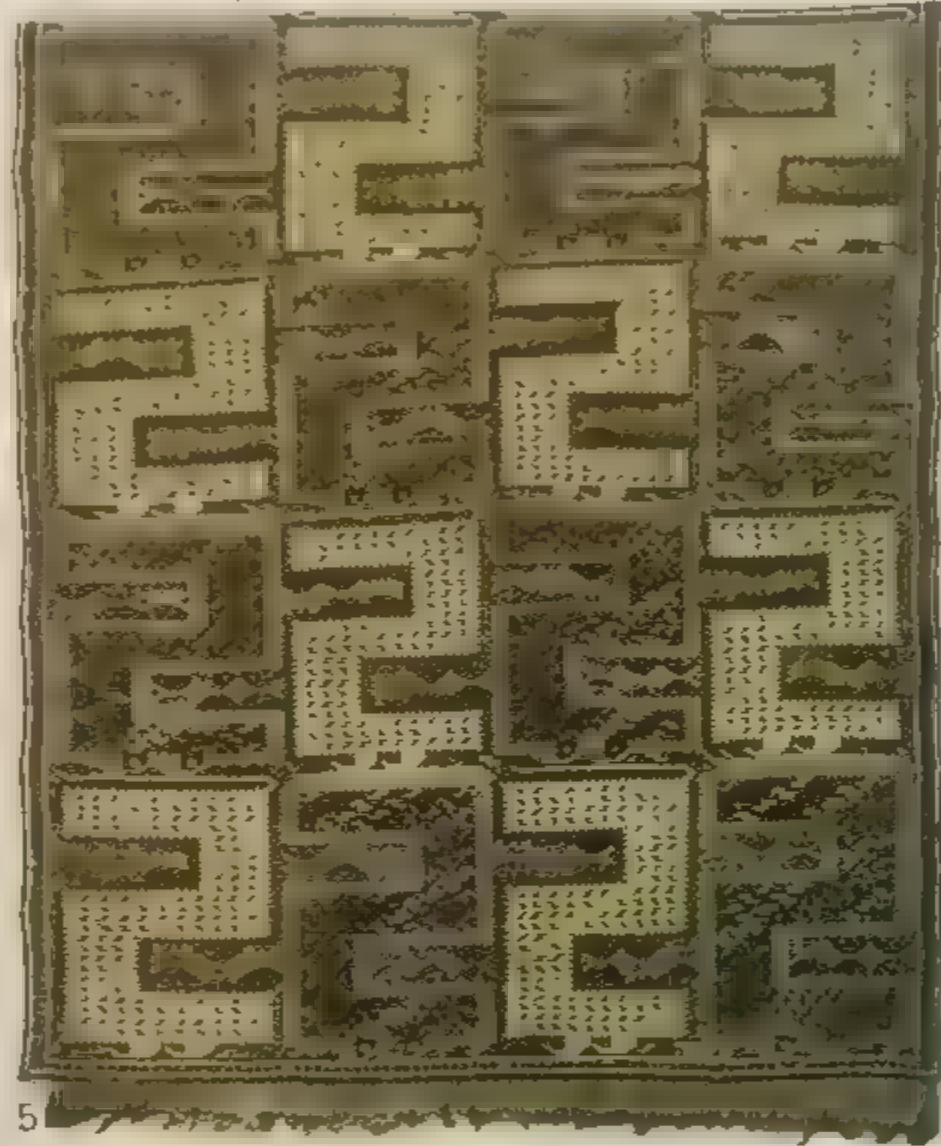
ويتصاميمها الملونة المتناغمة والمنسجمة مع طبيعة زخرفتها.

والمناطق الرئيسية للسجاد الإيراني تنحصر بأذربيجان والمناطق الكردية وكرمان فارس وراك عجمي وخراسان، وتوجد في كل منها مراكز لبيع نمادج مدنية وقروية وقبلية، ولما كانت تبريز المركز الرئيسي في أذربيجان الذي توالى عليه الطلبات التجارية منذ زمن بعيد، فقد استخدمت العديد من النقوشات الإيرانية وحتى التركية، وتعددت اصناف سجادها فمنها الحريري والباكش والكورافان والسارابي، وتتميز بنقشة زهرية وطرة بخطوط مستقيمة

وفي المناطق الكردية تنتج مدينتا كاروس وبيجار والقرى المتاخمة لهما سجاداً ذا طرز متكررة وبصياغات زهرية وهندسية متناوبة، ومن أرقى أنواعه نسجاً ونقشاً ولوناً ما هو من صنف السنة، ومنطقة أراك عجمي تنتج الساراباند والساروك والجوشكان ومن أكثر أنواعها جودة الفرمان والكاشان إذ لا يزالان يحاولان أن يحافظا على مستواهما القديم فناً وصناعة، وقد خص الكاشان بالأشكال الزهرية الطبيعية ذات التفاصيل الدقيقة. وفي منطقة كرمان فارس نستطيع أن ندرك مدى التباين ما بين صقل الكرمان الحضاري وسحر الشيراز البدائي، الأولى منهما بنقشتها الزهرية الطبيعية وأنيبتها المرتفعة وأشجار السرو والطرر المحيطة بها، والثانية التي تقوم بصناعتها قبيلة القشقائية وقبيلة الفشارية، بطررها الهندسية التي تتداخل معها وتحيط بها وريقات وأزهار وطيور صورت برؤية هندسية مجردة، وتختص منطقة خراسان بإنتاج «الهرارة» و«المشهد» والأخيرة منهما تتميز بطرة تلفت النظر، ومن

تتاجها أيضاً السجاد البدوي اللوئي المشابه للسجاد التركماني برحارقه واللوانه القاصعة وعلى الأخص اللون الأحمر.

أما سجاد المنطقة الكبرى الثانية، أي تركيا، فالصفة الغالبة عليه هي النقشة الزهرية ذات الخطوط المستقيمة والمرتفعة عادة بقوس المحراب الذي يؤدي دوره كعنصر تصميمي تركيبي صمم أرهاق القربل والرسو والبولب والرمار وقد صورت بأسلوب هندي تجريدي ورصت على صفوف، ومن صفات النقشة وضوحها وبروزها بسبب من تباين البقع اللونية، حيث تتجاور الألوان البراقة كالأحمر والأزرق والأخضر والأصفر من دون التظليل المألوف في السجاد الإيراني، وبما أن معظم الأنواع، يقطع أرضيتها ذات اللون الواحد المسيطر، قوس أو محراب مركزي فإن تباين



5

الألوان يبدو أكثر بروزاً وكذلك التفاصيل الزخرفية، في نفس الوقت الذي تتناغم فيه الألوان وتتناسق الزخارف.

وغالبية السجاد التركي يكاد يكون إنتاجاً من مناطق من إنتاج قبائل متنقلة باستثناء «البركة» الحصري المصقول والذي هو من سلالة الإمبراطور الملكي، والإصناف الكلاسيكية للإساج الفري هي الكوردز والكولة. واللاذق هي من حيث من النشابة والتماثل مع بعض الأحصاف التي يفرز كلا منها عن الأخرى. فالكوردز يحدد أن حواسيها تصم صموغاً من الأهرام الهندسية، وينقسم الأرضية بقوس يرتكز على عمودين وينتدلي عنه سراج على هيئة ضمة من الزهور، ويتسع قسماً السجادة، العلوي والسفلي للوحين مستطيلين، أما الوانها فهي على الأغلب من الأحمر والأزرق والأبيض والكولة غير الكوردز من حيث أن حاشيتها تتألف من أقلام عديدة تحتوي أشكالاً زهرية صغيرة، وليس في أرضيتها غير لوحة واحدة في القسم العلوي، وهي في الغالب تقوم على لونين هما الأصفر والأزرق، أما «اللاذق» فيقطع أرضيتها قوس وفي أعلاه أو أسفله أقواس كرووس السهام تتدحلقها أغصان محملة بأرهاق التوليب، وتوزن أرضيتها هو الأحمر غالباً، وأحياناً قد تكون بيضاء.

والنوع الرئيسي الثاني للسجاد القروي ينتج من قبل القرى المحيطة بمدينة «بركمه» وتتميز بنقشة هندسية واضحة تتكون عادة من مربع أو مربعين يحتويان منمات ومعينات وزوايا تشكيلية وبذلك يظهر أصلها المغولي، أما الوانها فعلى الأغلب هي الأحمر والأزرق و تتمتع نسبة عالية من السجاد ينتج على أيدي



8



7



6



افراد من قبائل «البوروك» المتنقلة في كل انحاء تركيا، ومعظم هذا السجاد خشن الملمس وثخينه، وبوبر اكثره من شعر المعز، وبما ان معظم هذه القبائل كردية الاصل، فقد طغت على زخارفهم الاشكال الزهرية والهندسية ذات الخطوط المستقيمة والمألوفة في السجاد الكردي في المناطق الاخرى.

اما سجاد المنطقة الثالثة، اي ذلك الذي تصدره وتنتجه المناطق القفقاسية الواقعة ما بين البحر الاسود وبحر قزوين، فقد تآثر بظروف تاريخية واجتماعية وشعبية متعددة، ففي البدء كان التأثير الايراني، واضحاً عليه مع وجود العناصر السقيتية ضمن اسلوب متميز ومتطور لرسم الحيوانات، ثم كان للسلاجقة الذين غزوا المنطقة في القرن الثاني عشر ان تركوا اثر لا يمحي على فنون المنطقة وخصوصاً على زخارف السجاد القفقاسي، وما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر خضعت هذه الاقاليم مباشرة للحكم الايراني وازداد تأثير الفن الايراني عليها، وجل اهل هذه المنطقة هم من الارمن والجورجيين والتتار، ومن بعض القبائل التركية والايرانية الاصل.

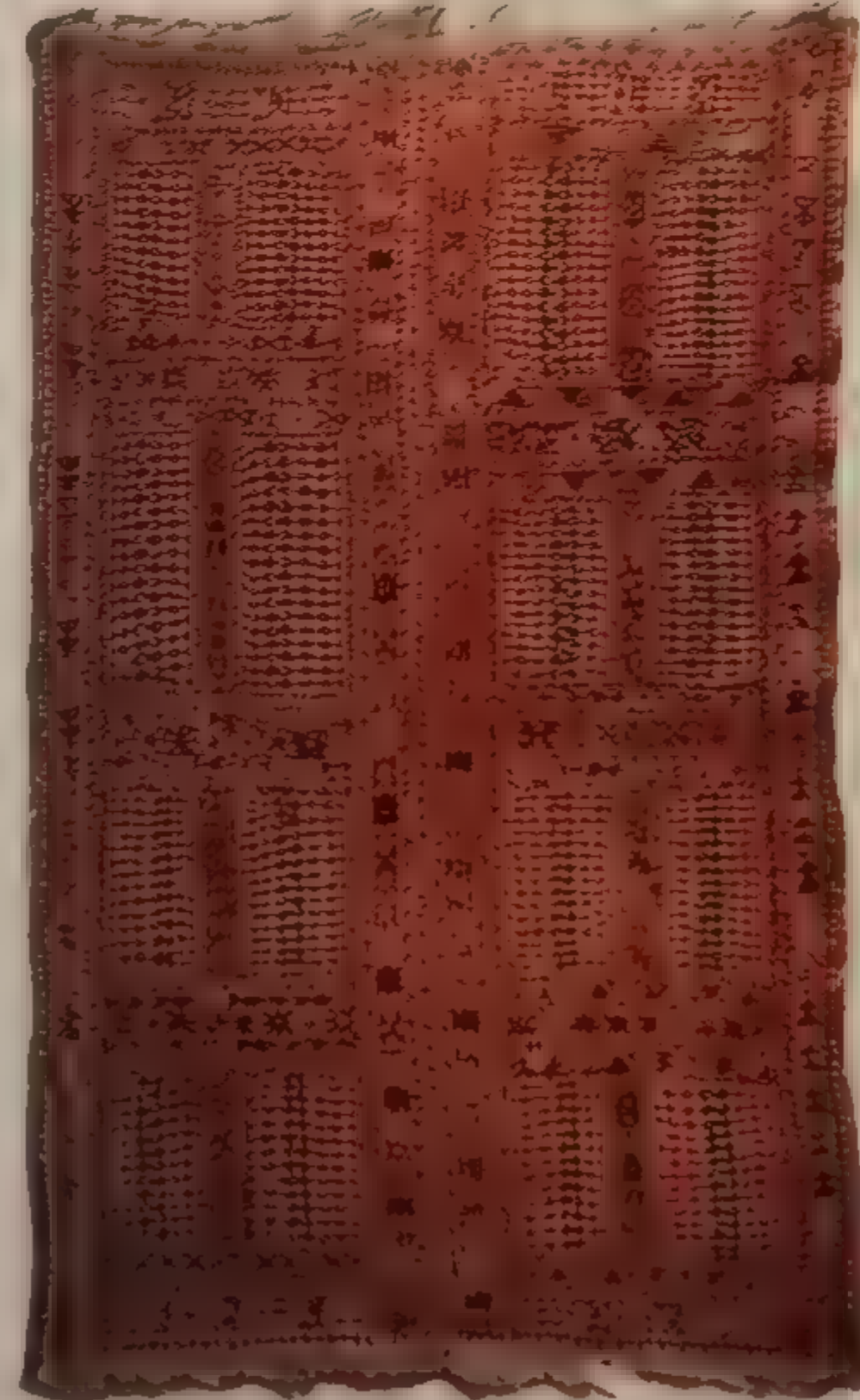
وهو في غالبية نتاج قروي وقبلي يسهل تصنيفه ضمن انواع من الخواص المحلية والشعبية ورغم انتشار الصيغ الزخرفية المختلفة وذلك نتيجة لصغر المنطقة ولشدة التواصل التجاري فيما بينها، وبآثر من التأثير التركي والتركماني فقد شاعت في زخارفه الاشكال الزهرية مستقيمة الخطوط، بينما يشيع فيه باثر من التأثير الايراني الاشكال الزهرية مستديرة الخطوط، كما هي الحال مع نقش سجاد «الكوبا» القديم وسجاد القرباغ المعاصر، وبصورة عامة يمكن اجمال الصفة الرئيسية لهذا السجاد بوضوح التصاميم الزخرفية فيه وبتباين وتناغم الوانها البراقة.

ومن اشهر انواعه الموجودة، سجادة التنين التي امتد بها العمر من القرن السادس عشر ولغاية القرن التاسع عشر، وتتألف نقشته من معين متكون من اوراق متفرعة وبداخله وريقات منفرجة ورسوم لعدد من التنينات، وفي بعض الاحيان تصور وهي في صراع مع عدد من طيور العنقاء الخرافية، وبذلك تومي لآثر من «سقيتية» وايران في ذات الوقت، وهناك نوع آخر يعود بتاريخه الى نفس الفترة حيث تأثر نساج كوبا وشروان بالزخارف الايرانية وما طوروا في نقشات الوريقات والزهور المتكررة.

ويبقى صحيحاً القول بان الكثرة الكاثرة من انتاج هذه السجاجيد يعود الى القرن التاسع عشر ويستمر ليومنا هذا ويصنف عادة حسب مناطق انتاجه في قازاق وقرباغ وشروان وداغستان وباكو وكوبا، وثمة انواع اخرى يصعب تصنيفها وافرادها بخصوصية خاصة مثل لکنجه وتاليش وموگان. والارمن معروفون



قازاق - القفقاس - القرن التاسع عشر 116x158



1. كلیم من السماوه - العراق - اواخر القرن التاسع عشر - 172x288 سم.  
2. قازاق، القفقاس - القرن التاسع عشر 131x174 سم.

بانتاج القازاق، بخاصة في سرى المقيمير ما بين برفان وتغليس. ومن مميزات السجادة طبيعة زخارفه الهندسية ونسب الصارحة ويمنح اقرباع في المنطقة جنوب وشرق منطقة القازاق، وتتميز الملامح التي نجدها في القازاق وكرطراوة، وهناك نوعان اخران يعود الى سجادة التنين ويسمى الاول الشمس، والثاني «شريط السحاب» منهما يتألف من طرر محرفة عن اوجه بخطوط مستقيمة كاشعة الشمس الطيور، بينما تكون طرر النوع الثاني وتحتوي على شكل S الذي يسهل شريط السحاب

وتصنع سجادة سروان في اعيد الواقع في الجنوب الشرقي للقفقاس وهذه انواع من هذا السجاد وكلها تتميز بالهندسية المتكررة وبغسب الزهرية وبما فيها البوتة، وبالحوي - ت الكوفية، كما تتميز بانواع رقيقة وعري باللونين الابيض والاررق

ولما كان السجاد الد عستي يسهل المناطق المتاخمة لشرون، فلا عجب ان نفس الملامح متحققة فيه باستثناء كوبي من الاولى صنعة، وبين نتاج راعستر سجادة صلاة بارضمية بيضاء مقسمة بعدد الاشكال المعينية وفي كل معين زهرة مجردة ومن السجاد المتميز. وفي المناطق المحيطة بمدينة «كوبا» تصنع وتنتج انواع اخرى من السجاجيد ذات الملامح الخاصة، الا ان من الصعب تصنيفها على مبدأ ثابت لاختلاف اسمائها التجارية والسوقية مثل: كجي جي وزيو وبريديل.

والمنطقة الرئيسية الرابعة والاطيرة هي تركستان، وكل سجادها منسوج على ايدي افراد من قبائل رحل عاشت منذ القرن التاسع عشر في تركستان الغربية، بين نهر الاوكسر وبحر قزوين، وتتميز زخرفة هذا النوع من السجاد بالاشكال الهندسية الصرفة. مما نستدل منها بان مصدرها الاصلي ينسب الى آسيا الوسطى، والوحدة الزخرفية فيه تكاد تكون مقتصورة على «الگل» وهو نقش زهري له خصوصيته وفرادته ويقوم على مثن في داخله عربية بشكل وردي، ولكل قبيلة من تلك القبائل «گلها» الرئيسية الخاص بها وتنوعاته الفرعية «فگل» قبيلة التكة، نستدل اليه من خلال مثن مقسم الى اربعة اقسام وبداخله شكل لورقة، و«گل» قبيلة «السالور» مثن منبسط وبداخله صليب مركزي، و«گل» قبيلة «اليومود» ذو شكل معيني، بينما «الگل» الافغاني مثن كبير يتألف من ورقة برسيم ثلاثية ونجمة، والسجادة النموذجية تتميز بحاشية بسيطة وارضية حمراء تنتظم فيها صفوف من زهور «الگل»







أولاً: ان التأليف الزخرفي القائم في داخل  
الصوري للسجادة يقوم اما على اشكال  
او على عريسات.

ثانياً: تكون الخطوط في كلتا الحالتين  
باحدى الصفتين: الاستقامة او الاستد  
الزخرفة تبعاً لذلك فقد تنقسم بم  
متداخلة او باستدارات خطوطية  
حلزونية متشابكة، وعلى مثل ما  
الزخرفة الكتابية حيث ما خط بالكوفي  
باستقامة حروفه، وما خط بالنسخ  
باستدارتها

ثالثاً: الاشكال تتصف بكونها اشكالاً  
او اشكالاً مقتبسة عن الطبيعة، ومنه  
ثلاثة انواع من الزخارف: الهندسي  
الطبيعي.. الطبيعي التجريدي  
مكون اما من خطوط مستقيمة او  
مستديرة تومي الى الطبيعة عبر تحويل  
وتجريدتها من وضوحها الظاهري

رابعاً: ويظل الجهد الزخرفي في  
الاسلامي يخضع بصورة عامة  
اساسيتين تنبثق اولاهما من مبدأ  
هو جوهر العريسة، وبما ان انتشار  
تكراراً مختلفاً وراء التفسيرات  
الثانية تقوم على مبدأ الايقاع، وهذه  
تتحكم في زخرفة السجاد فحسب بل في  
الفن الاسلامي على اختلاف انواعها  
المخطوطات، فالاعمال المعدنية، فصد  
الخزف، فالخط العربي.. ولذا فلا يمكن  
نتعرف الى جمالية سجادة ما من دون ان نك  
لدينا القدرة على تتبع ايقاعها الاساسي خلال  
التغييرات الخطية واللونية للوصول الى حد  
ادراك التوازن ما بين التكرار والتغير، وصر  
ادراك لذلك التفاعل الباطني الذي  
القاعدة الرياضية الى قيمة فنية  
يكون لتلك القيمة الفنية من معنى في الدلالة  
الرمزية.

وهذه الدلالة الرمزية تمت نفسها في بعد  
فاما ان يكون الرمز تمثيلاً عندما يوميء شكل  
طبيعي الى مفهوم ذهني، او ان يكون بقسماً  
تجريدياً يستبطن مبدءاً روحياً صرفاً، ويعم  
النوع الاول بحكم طبيعته في التقليد  
التصويري للمظاهر الطبيعية وعبر تحريفه  
التجريدي لها، كما في الصراع بين العنقاء  
والتين المتوزعين في رمزين متناقضين للخير  
والشر، وفي سجاد «كوبا» المنتسب الى القرن  
السابع عشر كان التين يصور بشكل طبيعي،  
ثم اخذ في الفترة التالية يبدو اكثر تجريدياً وعلى  
شكل «S» وهو ما نلمحه في النماذج القفقاسية،  
وفي نموذج من «سلة» يضيف النساج الى اسفل  
هذا الشكل ساقين مختصرتين ليرفع من الدلالة  
الرمزية وليحكم الصلة ما بين التشخيص  
والتجريد، وثمة نماذج لمثل هذه الضروب من  
الرمزية المعبرة عن العديد من العلاقات



يومود - تركستان - بداية القرن العشرين - 284x181 سم.

#### الاصالة والنبيل.

#### الزخرفة والرمز

على الرغم من التنوع الكبير والظاهر في  
زخارف السجاد الاسلامي، وبما اثر من اختلاف  
الازمنة والتاثيرات المحلية والشعبية والتراثية،  
فثمة ما يوحدّه بقوانين وتقاليد وادائيات مألوفة  
منها:

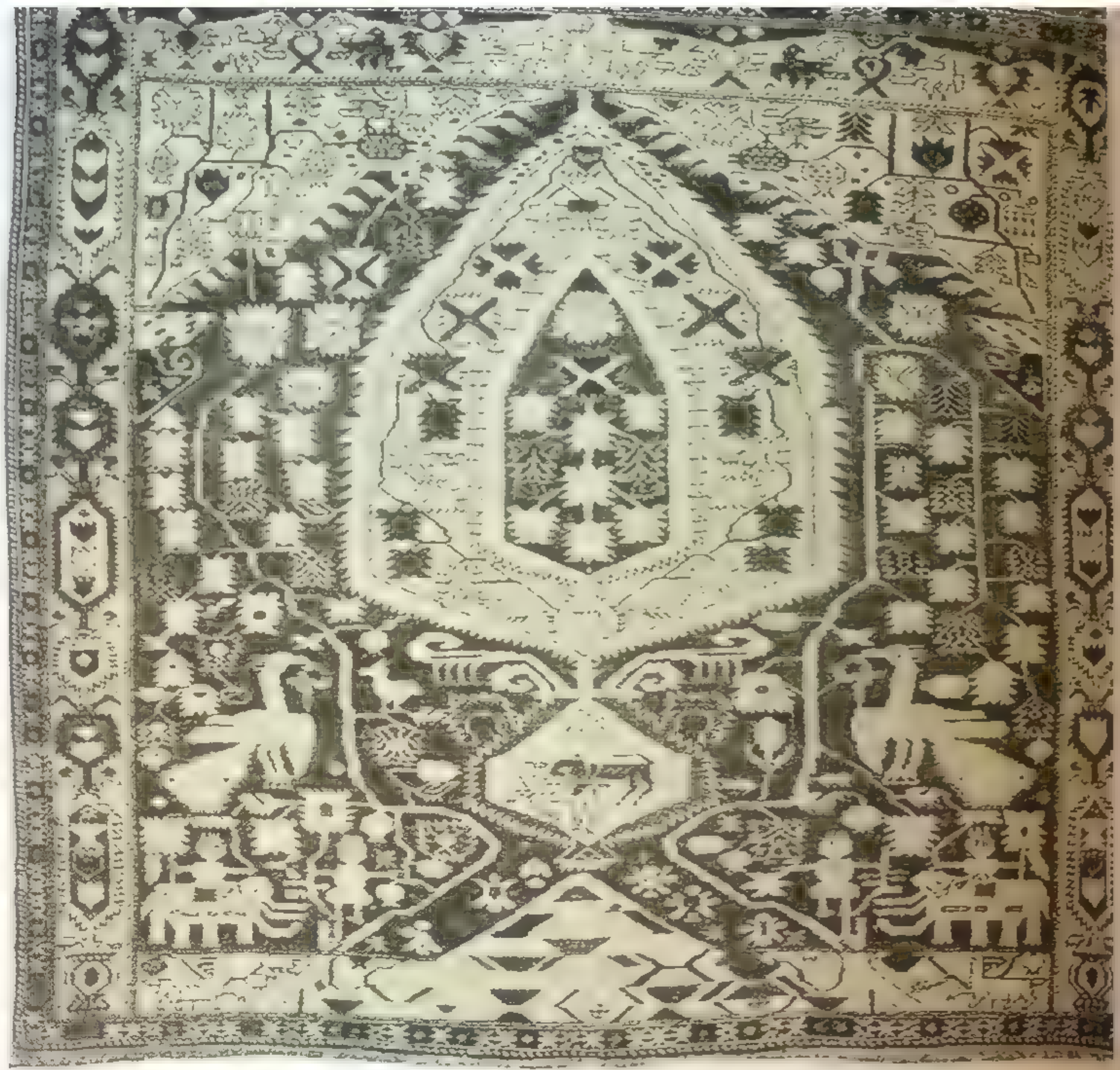
بصورة رئيسية متكررة وبينها زهور «كل» فرعية  
بالوان حمراء وزرقاء وبيضاء، وثمة نموذج ثان  
هو «باب الخيمة» ويتركب من عدة حواش ومن  
ارضية ذات اشكال هندسية مكرورة ويقسمها  
صليب ولذلك سميت باسم «هاجلو».. وبما اثر من  
الزخارف والالوان التقليدية يبدو التماثل في  
السجاد التركماني تماثلاً مملأ، ومع ذلك  
فلمصنعه الرقيقة والوانه الموقرة بعض شفيعه في



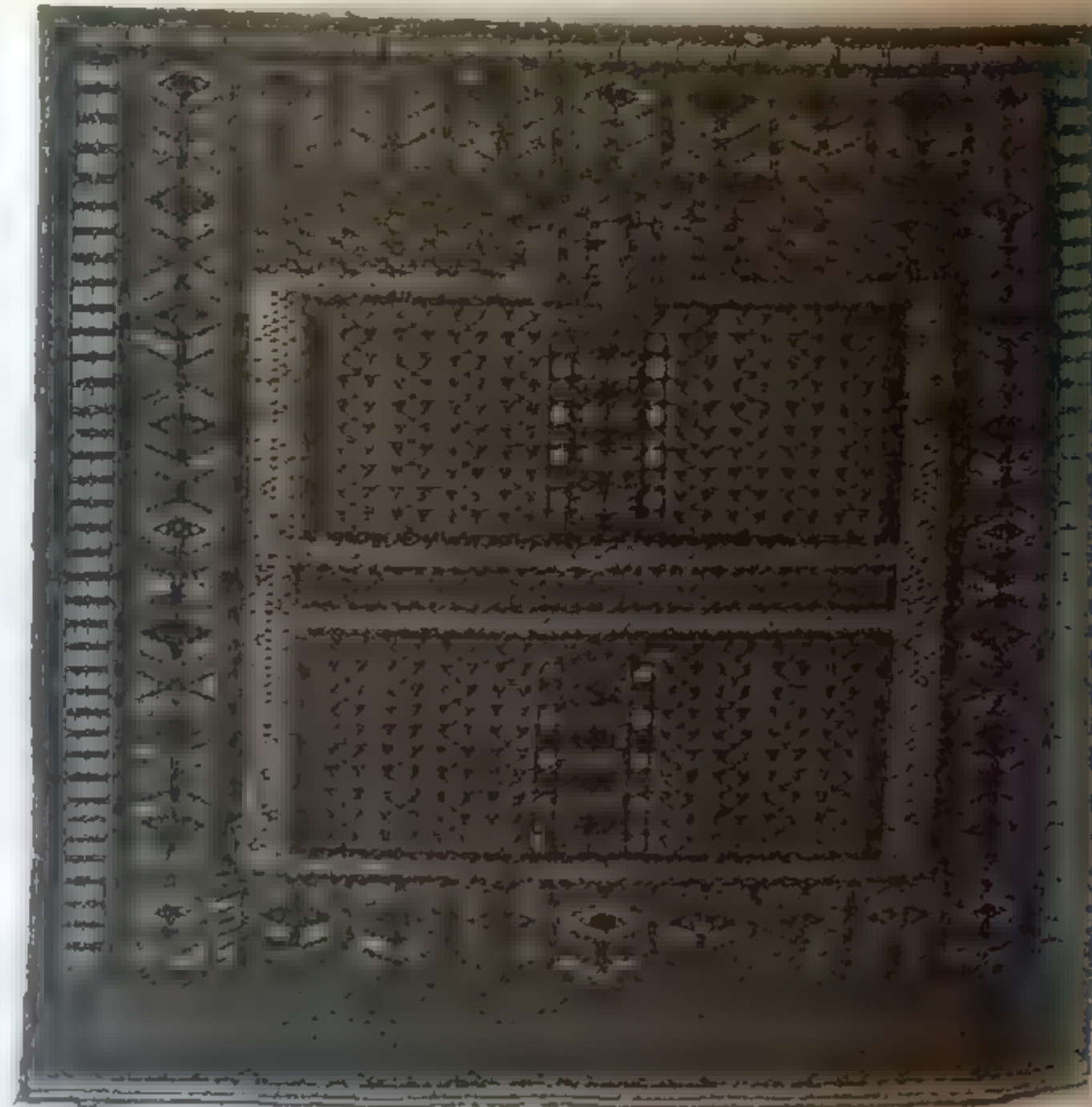
مركزي وضمن استجابة نفسية لفكرة فلسفية تعطل التصميم الجمالي الاساسي للعمل، فأمثلة المربع او الدائرة او المثلث التي تطرقنا اليها توحد العناصر الزخرفية في السجادة من ناحية الرؤية الجمالية، وفي ذات الوقت تمد بنفسها الى ما يشدها لرمز ذهني فالمربع رمز تقليدي للعالم بعناصره الاربعة وهي التراب والهواء والماء والنار، والدائرة رمز للقدرة الالهية وللسماء، ويتمثل في المثلث القدرة على الدمج بينهما شكلاً جمالياً وبعداً ذهنياً

وعلى ما في هذه الرموز من تسطيع للحقائق الازلية، فانها على مدى اعمق من الرموز التمثيلية. وانها تشكل القواعد الاساسية للفن الزخرفي الاسلامي عبر ارتباطها بايقاعيتها الخاصة بها او تكرارها النظامي حيث يكون للمربع والدائرة والمثلث ان تتحد لتوجد اشكالا اخرى تنطوي على ما يؤكدتها في التماثل والايقاع المألوفين في الكثير من التصاميم الزخرفية، «كالمندالة» التي تعني في اللغة السنسكريتية دائرة ونقطة، والتي يقوم شكلها على دائرة في داخلها مربع وحيث يتفرع صليب من المركز ليحدد اربع نقاط البوصلة التي تشكل بدورها مربعا او معيناً بخطوط مترابطة، فعبر المركز تتوالد التناقضات وبه تنتهي في حركة نبذ وجذب وهنا تصبح الدائرة رمزاً للكون والمربع رمزاً للارض والعالم الانساني، بينما المركز يرمز الى اتحادهما في الكينونة العليا، ويمكن القول بان «المندالة» هي اساس الوجود وقد خضع هذا الرمز الى تأثيرات متعددة ووصل الى اقصى تطوره في «التبت» كشكل فني وكطقس تأملي يرمز الى الاندماج الوجودي حيث التأمل فيها يقع في الذي يماثلها فيتبع ايقاعها الكوني الى المركز الكلي ليلتقي بمركزه الروحي، وكما اشار كارل يونك فالمندالة متأصلة في اللاوعي الانساني، وانها استمرت في الظهور في مختلف الازمنة والحضارات بهيئات متنوعة من الشعائر والتراكيب والصور الفنية وفي مرمى من الرغبة في تطوير الشخصية وتكاملها.

ولغير سبب اكيد يمكن اعتماده اساساً في تفسير كيفية تسرب المندالة الى التصاميم النموذجية في زخرفة السجاد الاسلامي، فقد كانت عنصراً أساسياً في تلك التصاميم كما هي الحال في شكل «الكل» والهاجلو التركماني وفي طرة انفجار الشمس القفقاسية ومربع البركامة ونجمة العشاق التركية واشكال الحديقة الايرانية، وهناك اشكال اخرى اقل انتشاراً، واخرى غنية بالعربسات ذات الخطوط المستقيمة والتي تنتمي لهذه الانمطة.. وفي كل هذه الحالات تقوم القيمة الفنية الرئيسية على الحركة الايقاعية المنطلقة من المركز والعائدة اليه عبر التقاء الجانبين الرياضي والروحي ليكون من التزاوج الاتحادي ما تقام عليه احدي القواعد الاساسية للفن الاسلامي.



شروان ، القفقاس القرن التاسع عشر  
160x145 سم



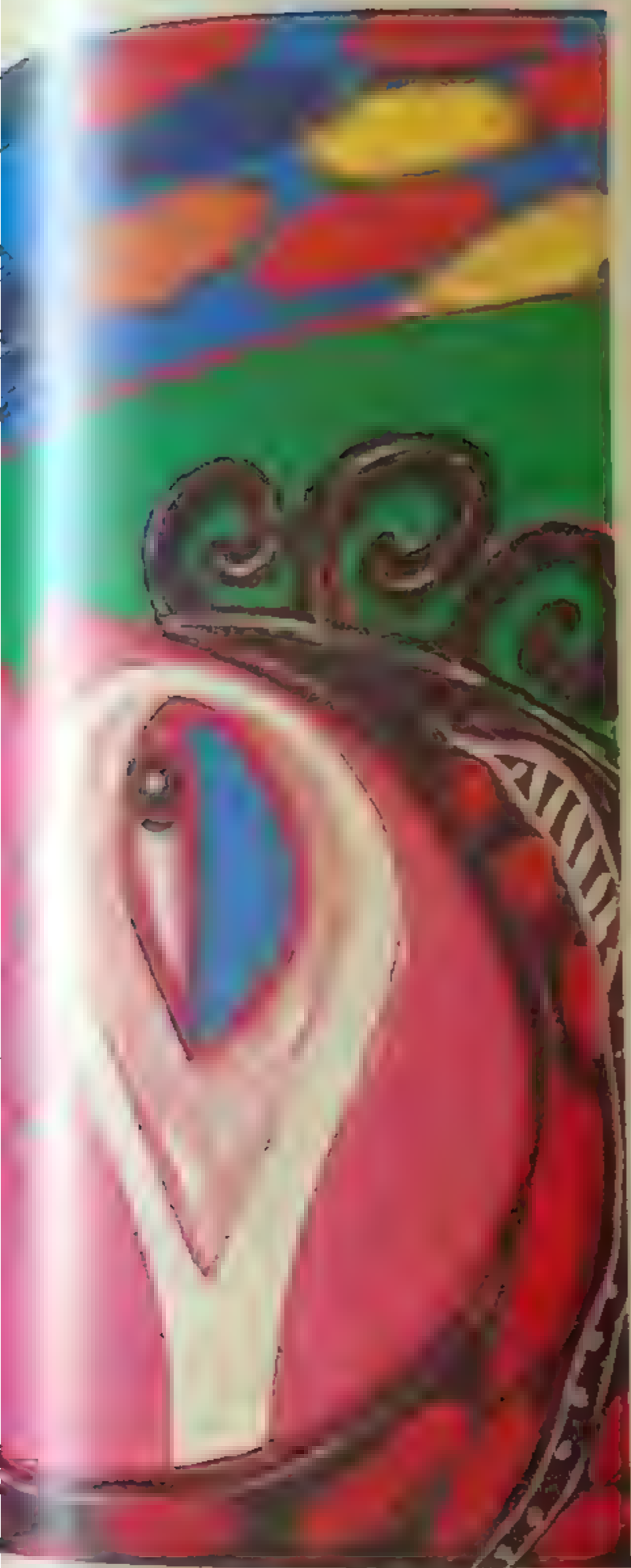
▷ هاجلو، تركستان - حوالي 1900  
155-130 سم

والتحريف في الاشكال الطبيعية واختزالها ليكون له ان يستثمر حساسيتها وتجريدتها في آن واحد، وعلى مثل ما هو شائع في العربة الزهرية.

وذلك على عكس ما نجد في الرمزية النقشية حيث تتمحور العناصر الزخرفية حول شكل

الانسانية كشجرة الحياة التي تومي الى العمر الطويل والرخاء، والوردة التي تشير الى الحب والى غير ذلك من الاشكال المقتبسة عن الطبيعة والتي يمكن ان تفسر على اساس من كونها رمزاً، وعلى الاخص في السجاد الايراني، ولكن على الغرض الرئيسي للمصمم هو التحوير





عرض في الصيف ، 50x70 ، 1978



ربيع وحشي ، 162x130 ، 1965

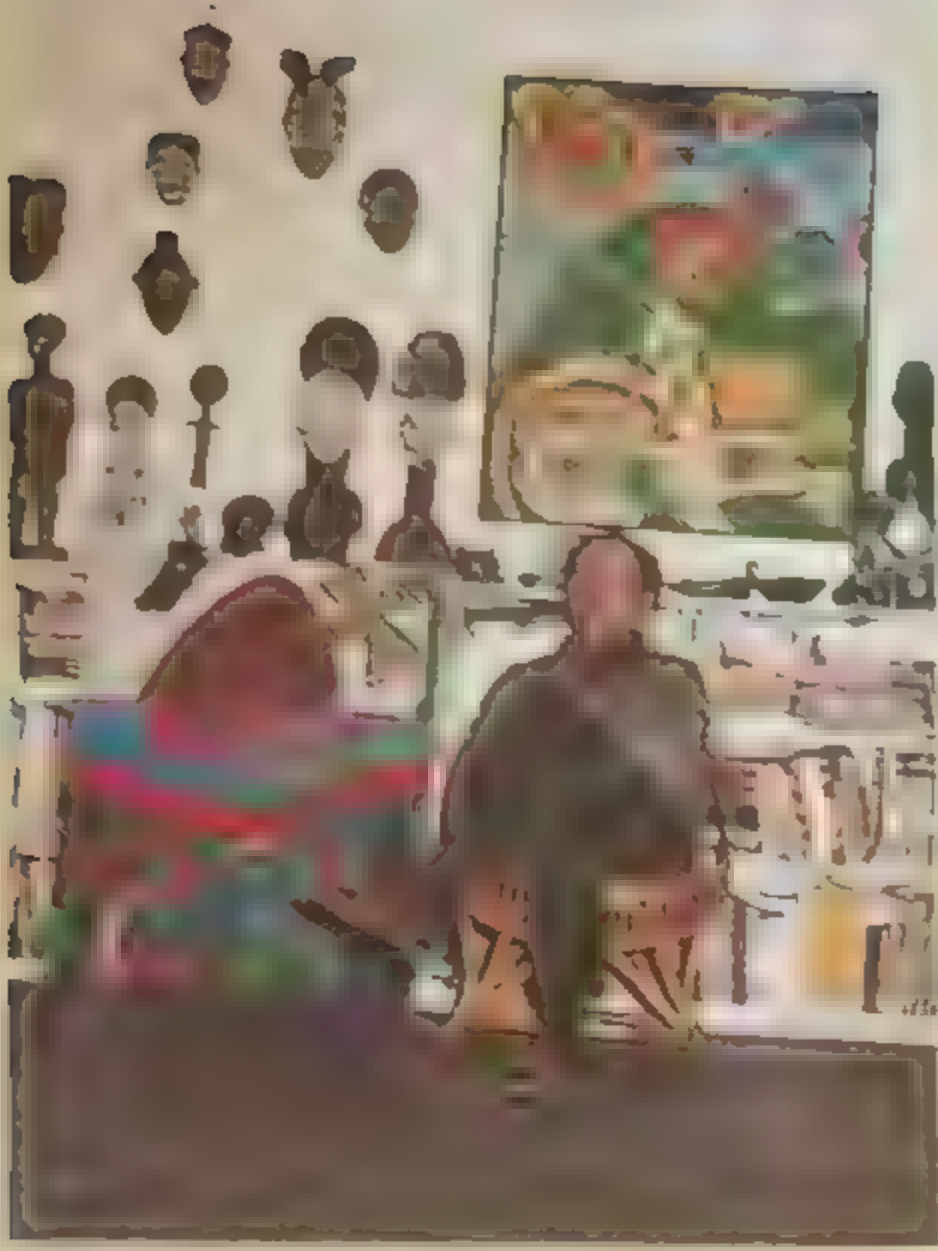
اعيد مؤخرا في باريس طبع المجلدات الثمانية لمجلة «كوبرا» للفنون التشكيلية التي باتت مفقودة من الاسواق، وذلك عن منشورات جان - ميشال بلاس، فيما يتبع العمل ايضا من اجل اقامة تظاهرة عالمية خلال السنة المقبلة تعيد تقديم هذه الحركة الفنية الشهيرة التي هزت اوروبا التشكيلية بعد الحرب العالمية الثانية.

وكوبرا ما عاشت الا سنوات معدودة (1948-1951)، فما هي حقيقة هذه الحركة بين الواقع والاسطورة؟... عن هذه الاسئلة وغيرها قابلنا الفنان الهولندي الكبير غيوم كورناي، المقيم في باريس، احد مؤسسي هذه الحركة.

كوبرا، اولاً، ليست الا تأليفاً للحروف الاولى من اسماء العواصم الاوروبية الشمالية التالية: كوينهاغن (كو)، بروكسل (بر)، امستردام (ا)... ونشأت كوبرا، بعد الحرب

حوار: تندرل داغر





الرسام كورساي في مرسه 1972



مقصود كورساي



ودعت الى ممارسة فنية تنفتح على التقاليد الفنية الشعبية. فاذا كان الفن الزنجي تحديداً قد صار مصدراً لالهامات الحركة التكعيبية فان القصور الشعبية كلها صارت مصادر إلهام. كورساي هكذا لم يكتفِ بسحب مواد من عالمه محبته، سحره، بل من محيطه من مخلوقات عريضة، وزملائه من طوائف صريحة كأنها مسرح السدس، أو هذا الفنان كورساي عموماً عن اسرارها وإطلاقي الغرائز الانسانية العميقة، اي اننا صرنا نشهد اعمالاً تعكس جنائن الطفولة الضائعة أو المنسية... البحث عن الاحاسيس الاولى، عن المشاعر الاصلية (اي قبل ان تلوّثها «الحضارة» و«التقدم»...) التي دفعت فنانني «كورساي» الى السفر، خارج أوروبا خاصة، حيث يستطيعون معايشة والتقاط هذه الاحاسيس والمشاعر الاولى. بهذا المعنى يمكننا في الحوار الآتي فهم معنى ومقاصد الفنان كورساي في اسفاره

السوريالية «المثقة». ان هؤلاء المؤسسين سيلتقون في هذه الحركة بعد ان شكلوا تيارات تجريبية في الفن في بلدانهم الاصلية: تيار «هوست» في الدانمارك، «السورياليون الثوريون» في بلجيكا، و«رفلكس» في هولندا كوبرا لن تعلن العصيان وحسب بل ستحول بصرها بعيداً عن ما وصلت اليه الممارسة التشكيلية الأوروبية، العقلانية والمنظمة، صوب الفنون الشعبية، المزدولة أو المحتقرة: طيور جميلة، ألوان حارة، حية وفرحة... ويستعيد الأسلوب «الباروكي» مجده في أوروبا (وهو أسلوب يخالف الأسلوب الاتباعي، نشأ وساد في القرن السابع عشر وتميز فنياً بالزخارف والخزفية والحرية في الشكل). فما كانت توجهات هذه الحركة؟ الى جانب تعلق الحركة بمفهوم الحدية في الفن، تمسكت «كورساي» ودافعت عن الحاجة الى الانتفاضة والعصيان على السوريالية «العقلية»

نعلية الثانية، لتؤكد التقاء تجارب تشكيلية متقاربة في الأسلوب والهاجس. في ذلك الوقت كانت السوريالية، كتابة برسد، قد وصلت الى مأزقها، الى طريقها المسدود، فقد خفت شرارة الابداع والخلق لأول. وبات اتباع هذه المدرسة يلجأون الى تكرار ونسخ ما ابدعه المؤسسون. وبحق لنا ان نسأل الآن: اليست السوريالية، في نقضها عقلانية الأوروبية، قد وصلت الى نهاية العقلانية بحيث انها ما خرجت عنها (كما ستفعل كوبرا لاحقاً) بل اقامت نظام القوضى عليها؟

هكذا في 8 تشرين الثاني (نوفمبر) 1948 في باريس يعلن الفنانون، الدانماركي أجير جرون، بلجيكيان دوتريمونت ونواريه، والهولنديون كورساي وابيل وكوفستان، تأسيس الحركة التي تطلق رفضها لابل عصيانها على كل منحى كيميائي أو متحجر، وعصيانها على السوريالية،



الربيع اتي.

اين كنت في الحرب وماذا كنت تفعل؟

- كنت في هولندا وعاشت الاحتلال، وكان قاسياً. فالنازيون كانوا يعتبرون هولندا جزءاً من «المانيا الكبرى»، التي حلم هتلر بتحقيقها، فيما كانت فرنسا تقع خارج هذا المخطط الفاشي.

قبل الحرب كنت قد تابعت بعض الدروس الفنية ثم ما لبثت ان تركتها. وعشت في هولندا حياة سرية مخافة الاعتقال.

ما الذي كان يحدد هذه الحركة فنيا، فيما عدا تلك الحاجة القائمة على التواصل بين بلدان تخاصمت فيما بينها وانقطعت عن بعضها البعض؟

- جمعتنا ابداعية قامت على العفوية. فقد اعدنا الاعتبار لرسوم الاطفال والمجانين العقليين حيث لاحظنا العفوية في رسومهم. وقد كنا نحن في هولندا نشعر بمثل هذه الحاجة اكثر من غيرنا، بعد ان طغت على الرسم الهولندي وقتها القيم الفنية ذات التوجه العقلاني التي كان يدعو اليها فريق «سليتيل» الذي اسسه موندريان في الثلاثينات. نحن وقفنا ضد هذه الموجة وبذل الوعي والعقل اعتمدنا فقط على اللاوعي.

هناك حكمة تقول بان كل حركة جديدة تناهض ما سبقها. ما كنا قادرين ابداء على اتباع مدرسة موندريان، فقد وصل اسلوبها الى منتهاه. فضلنا التوجه الى «المستلبين» حيث اللاعقلاني هو الاساس، فقد فتحوا لنا ابوابا وارشدونا في استلهام اللاوعي. هكذا توجهنا للتعبير عن المشاعر البدائية وعن الاحساسات الداخلية، اي عن المستوى الذي لا يكون فيه الذكاء متطورا ابداء... وكنا في ذلك نريد ان نبقي اطفالا، اي اننا ما كنا نريد تعلم الاحصاء والحساب، كنا نريد «تعلم» الذكاء...

تبدو حركة «كوبرا» متناقضة، على الاقل ظاهرياً: فهي من جهة حركة اوروبية غير قطرية، وهي من جهة ثانية حركة تدعو الى نهاية عهد الجمالية الاوروبية القائم منذ عصور النهضة على عقلانية البناء الفني؟ - اردنا العودة الى الينابيع، الى الفنون الشعبية التي ما عادت تحضر في ممارساتنا الاوروبية المعاصرة. انها حركة اوروبية خالصة دون ان تنفلق على حدود اوروبا فقط اذ انها انتقلت ايضا الى اميركا (مع جاكسون)، ولكن بشكل محدود.

لقد اردنا ان نكون اكثر تواضعاً، اكثر قرباً من الشعب، فيما كان الفن الاوروبي السابق علينا فناً «جميلاً»، ارسنقراطياً، مشغولاً بهندسة وب عقلانية خالصة... لقد كان فن صالونات، اي انه ما عاد يتنفس الهواء الشعبي.

بهذا فضلنا التوجه الى مصادر شعبية

العديدة لافريقيا، طالما انه يفضل «ناني الراعي على بيانو كبير العازفين».

لفناني «كوبرا» كانت الحقيقة لا تخرج الا من افواه الاطفال، الامر الذي يفسر اصلاً تعلقهم بالنقوش والكتابات على الجدران حيث كانت تتحقق، وفق اشكال غير فنية بالضرورة، اوهام ورغبات ورؤى. ان الرسم المتحقق مادياً سيكون شاغلاً من شواغل الحركة.

فلنقرأ عدداً من شعارات الحركة:

- «الواقعية هي نفي الواقع».

- «الذي ينكر السعادة في الارض ينكر

الفن».

- «لا لوحة جميلة بدون لذة كبرى».

- «الحضارة تقبل الجميل للاعتذار من

القبيح».

- «اجمل اللوحات هو ما لا يقربه العقل».

- «التخيل هو وسيلة التعرف على الواقع».

ان اطلاق الرغبات وحالات التخيل والحلم وانجازها «مادياً» في لوحات هو الذي يوجه مسيرة «كوبرا» بعيداً عن «الواقعية»، وعن سورريالية ماغريت ودالي وميرو وفيني...

للتعرف على هذه الحركة وعلى مسيرة احد كبار مؤسسيها انتقلنا للحوار مع غيوم كورناي في باريس طيلة جلستين، خاصة وان كورناي قليل الكلام جداً. فمعاً لا نتعرف على مسيرة «كوبرا» وحسب بل على مساره الفني الذي يمكن تقطيعه في مراحل ثلاث: ابجدية «كوبرا»، ابجدية الأرض، وابجدية الأرض والانسان.

يهجس كورناي دوماً بفكرة الجنة الارضية الضائعة، لذا تراه، للتكفير عن خطيئته الاصلية بعد عصيانه في الجنة، يسافر دوماً صوب اصقاع في العالم (الاصقاع الافريقية) غير مطروقة كثيراً، لانه في تلك المنطقة يستطيع على المستوى الانفعالي ان يشعر بالاحساسات الانسانية الاولى المرافقة لوجود الانسان في الجنة الارضية.

لو نستعيد معك قصة حركة «كوبرا» تاريخياً، كيف تفسر نشأتها التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية؟

- الحرب العالمية الثانية احدثت تقطعاً ثقافياً في اوروبا، فانقطعت العلاقات بين دول وتخاصم بعضها مع الآخر... ان احتلال النازية لاجزاء من اوروبا، ومنها هولندا وطني، منع اصلاً وجود الفعل الابداعي في الرسم خاصة. فالشاعر قادر في قبو او ملجأ على التحليق وابتكار الاجواء والمناخات، اما الرسام فيحتاج دوماً الى الوقوف على ارض ما وبحرية...

بعد تحرر اوروبا واندحار النازية شعرنا بالحرية، فعدنا العيد واصابتنا نشوة وسكرة من اجل التجدد. «كوبرا» كانت وليدة الحرب. فقد شعرنا بضرورة فعل جديد، جديد حقاً بعد سنوات من السجن والانغلاق والاتزاع. حين خرجنا من حالة الحرب والاحتلال شعرنا وكأن

افراح وسط الحديقة ، 902x90 ، 1965



كما فعل بيكاسو وبراك حين توجهوا  
 لاستلهم العنصر البدائي، أي الأقل عقلانية  
 فضلبا ناي الراعي على بيانو كبير العازفين.  
 في 1947 سافرت الى هنغاريا حيث شاهدت  
 رسوما لنول كلي وحصلت الصدمة الفنية

كلت انصالي الاول بالعالم  
 فربي. الصدمة انت من رؤيه ما يحتفى خلف  
 صحراء كلي هو الذي دفعني بشكل  
 قهرا. بعد 1948

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

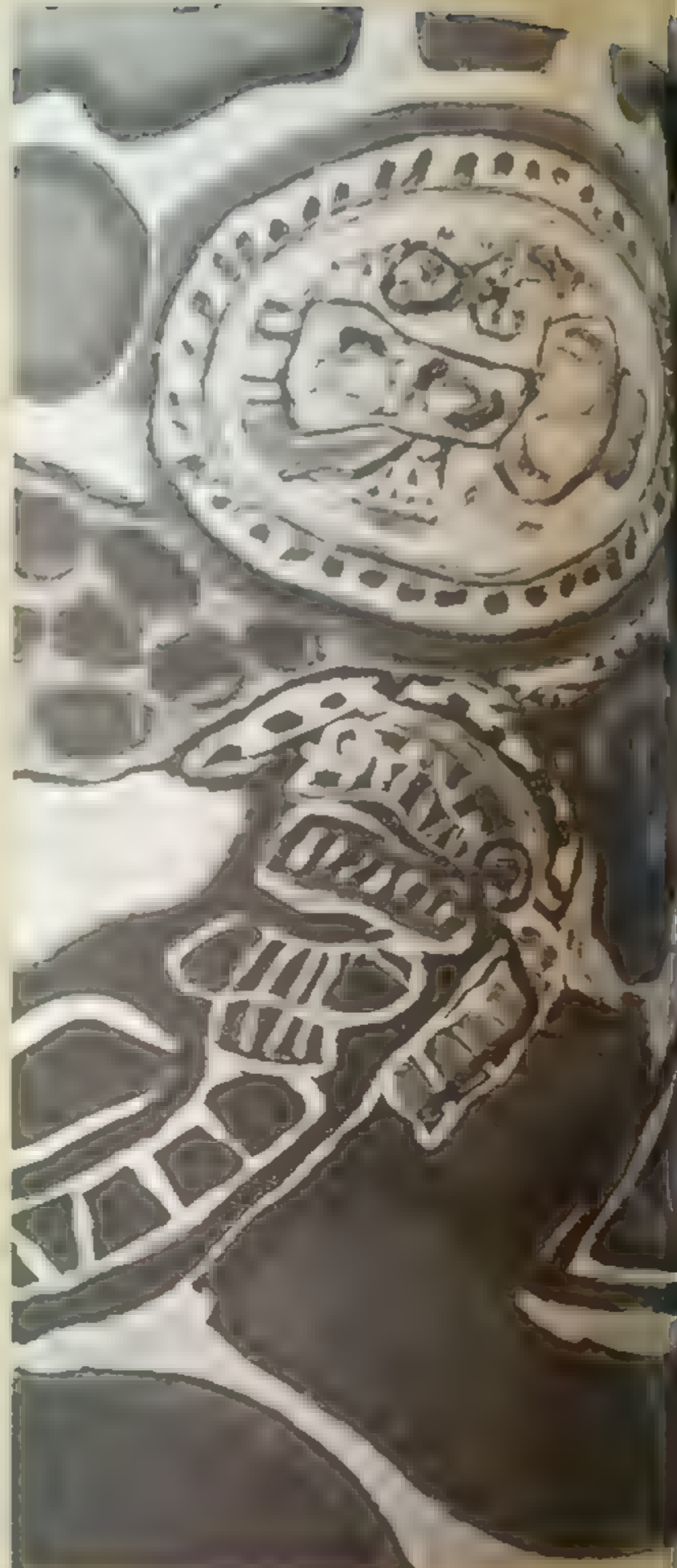
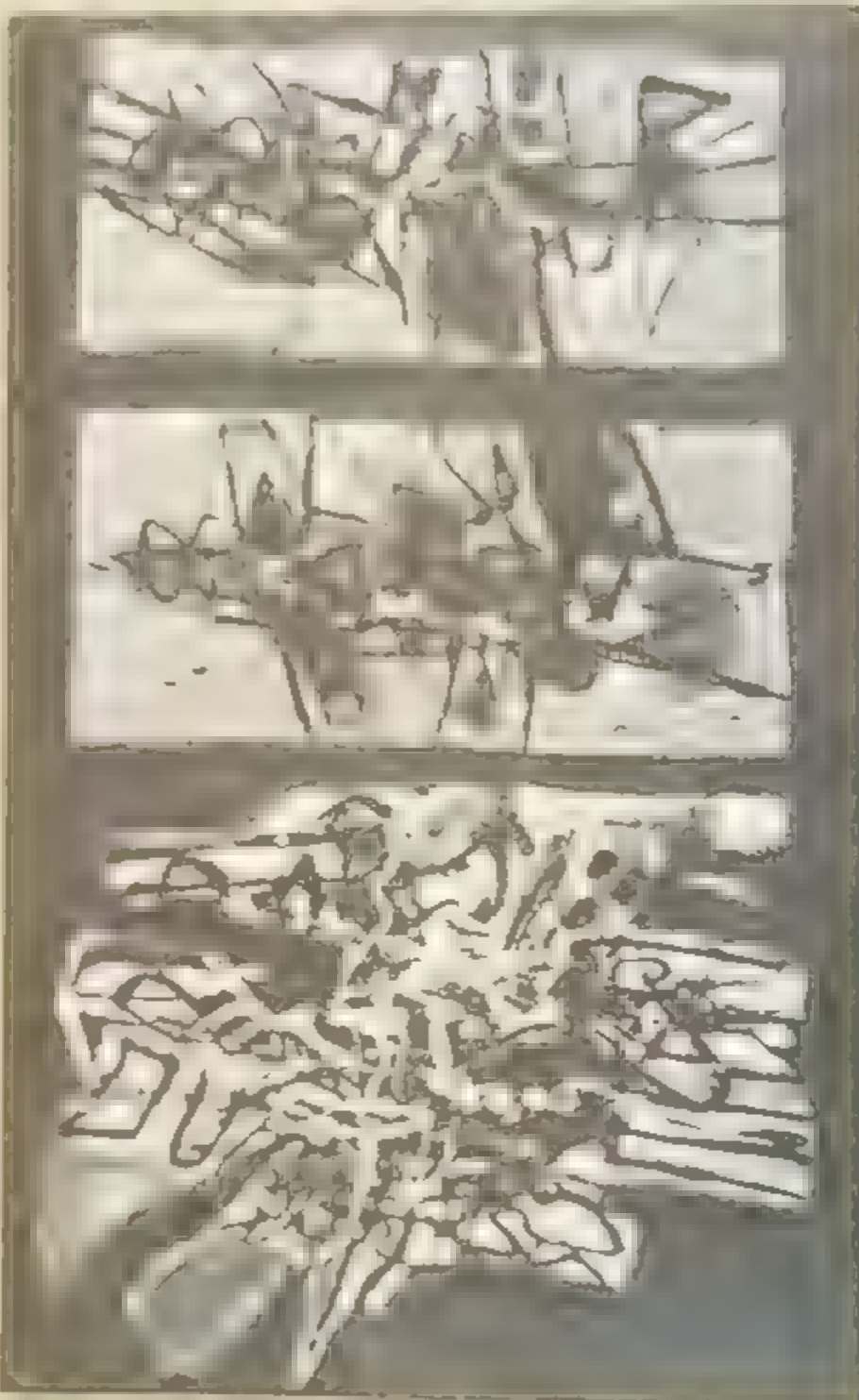
في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك

في تلك  
 في تلك  
 في تلك



هجرة الطير 1970

رحيل الطير 1967, 116x178

فريق تصوير كورسي 1977





الا ان هذه الطبيعة الغنية ستظل حتى 1968 خالية من الانسان والحيوان الا في لوحا. هائلة. رسمت حنة في البدء ثم جعلت الانسان يحضر فيها والديها تدريجيا. منذ 1968 مفردا. تصويرية تعود الى الانسان ستظهر في اعمال. واللون سينصر اساس اللوحة عند

**العصفور، هو المفردة الجديدة التي ستدور عليها اعمالك اللاحقة**

الاحمر في الرسم وانما الابداء يظهر العصفور في الاعمال. المثل اطلق الحرية الملائكة تحتاج. العصفور يحلق ويظهر حركة بسيطة وطبيعية. العصفور هو يحقق انما الانسان تصور ان رسم العصفور اعني من لوحه لراميرات

العصفور يحلق في تحولات عديدة. انه مفردة جديدة قابلة لتشكيلات عديدة: رمز السلام. رسول حامل السوم، الروح القدس في سرادنة الكاثوليكية، وهو ايضا المرأة في حضارة الفرعونية

بعثت اسماهي لوحات للفنان العراقي ضياء العروى يحضر فيها العصفور ايضا: غيراكد، حبر مساحة اللوحة والالوان، حاضر وغائب في معا كنه لمح البصر

**هل الحرية هي الموضوع الكبير الذي اشتغلت عليه وهل هي الدافع الروحي العميق لمسيرتك الفنية؟**

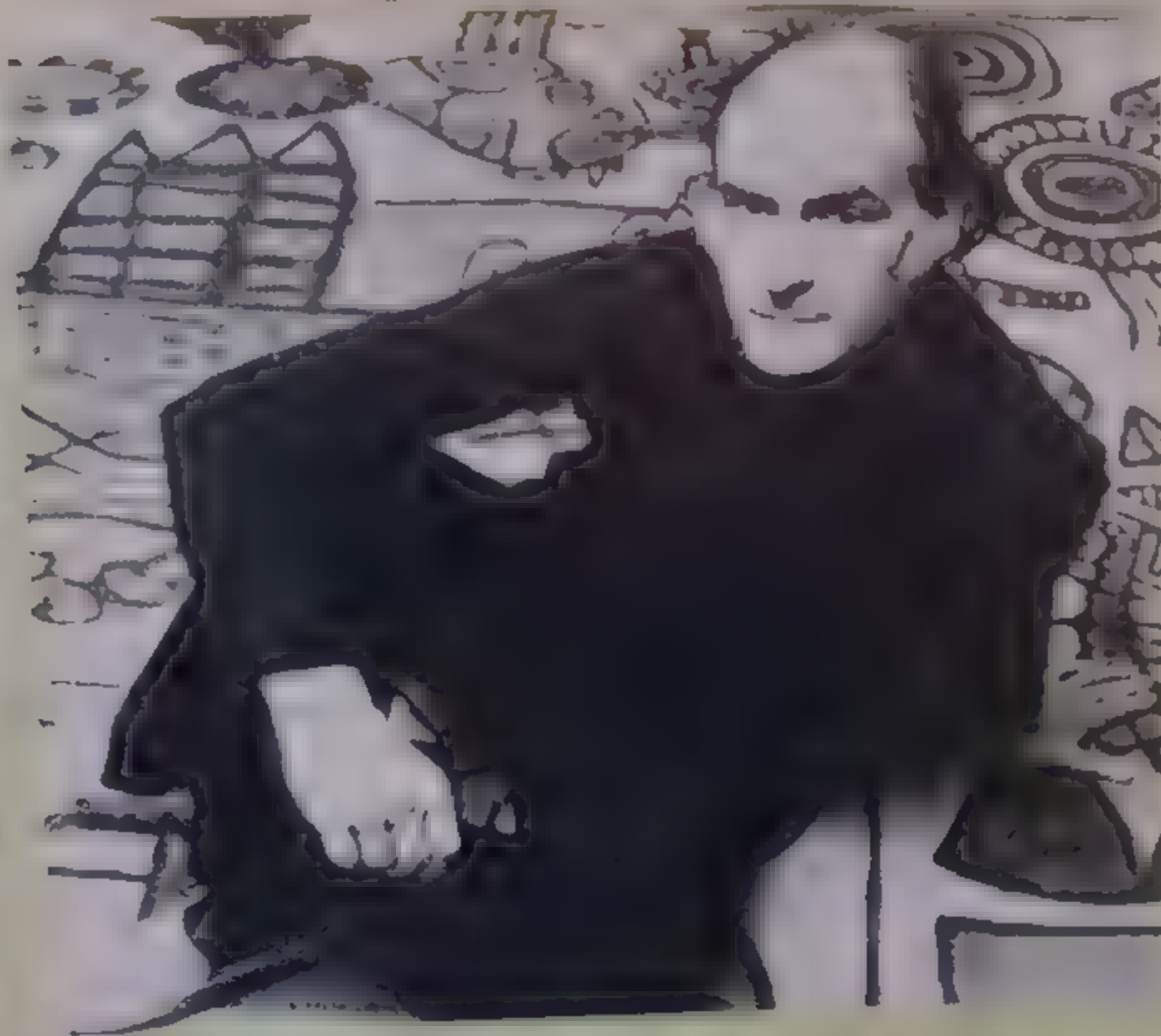
من شرعت برسم الصحراء جعلت منها حائلا يتحول الانسان فيها بحرية وسعادة انساني الاكبر هو ان اعطي حديقة للناس. حنة ارسمة. طاقة للسعادة الانسان الحر غير سعيد لا بعنني. السعادة مرتبطة بالحرية. سهرتي بحثت في الطبقات الحضارية العميقة عن الآثار الاصلية. كنت كمن ينقب عن الاحاسيس الاولى، هذه التي ما عدنا نجدها عملا الا خارج اوروبا. لقد هزمت اوروبا من كثرة ما تعلمت وهي تجلس متقاعدة في مقعدها دون ان تتمتع بإمكانية النظر العفوية والسحرية والمتعجبة صوب الاشياء والكائنات التي تحيط بها

**لو تشرح لنا تقنيتك الفنية.**

ما عدت ارسم اللوحات على الحامل، لانه يجبرني على اختيار الالوان العجينة فقط دون الالوان الرخوة. فحين ترسم على حامل وتستعمل لونا رخوا فانه سيتساقط ويمتد بالضرورة في سمحات على اللوحة ما قصدها الفنان اصلا اما الآن فانا ارسم واضعا اللوحة فوق الارض وبهذه الطريقة يمكنني استعمال الالوان التي اشاء وبالطريقة التي اري. طريقتي الجديدة مع باقامة تعارضات لونية دون الخوف من مزاج ما فيما بينها

بسيطة وصريحة. القماش البيضاء.

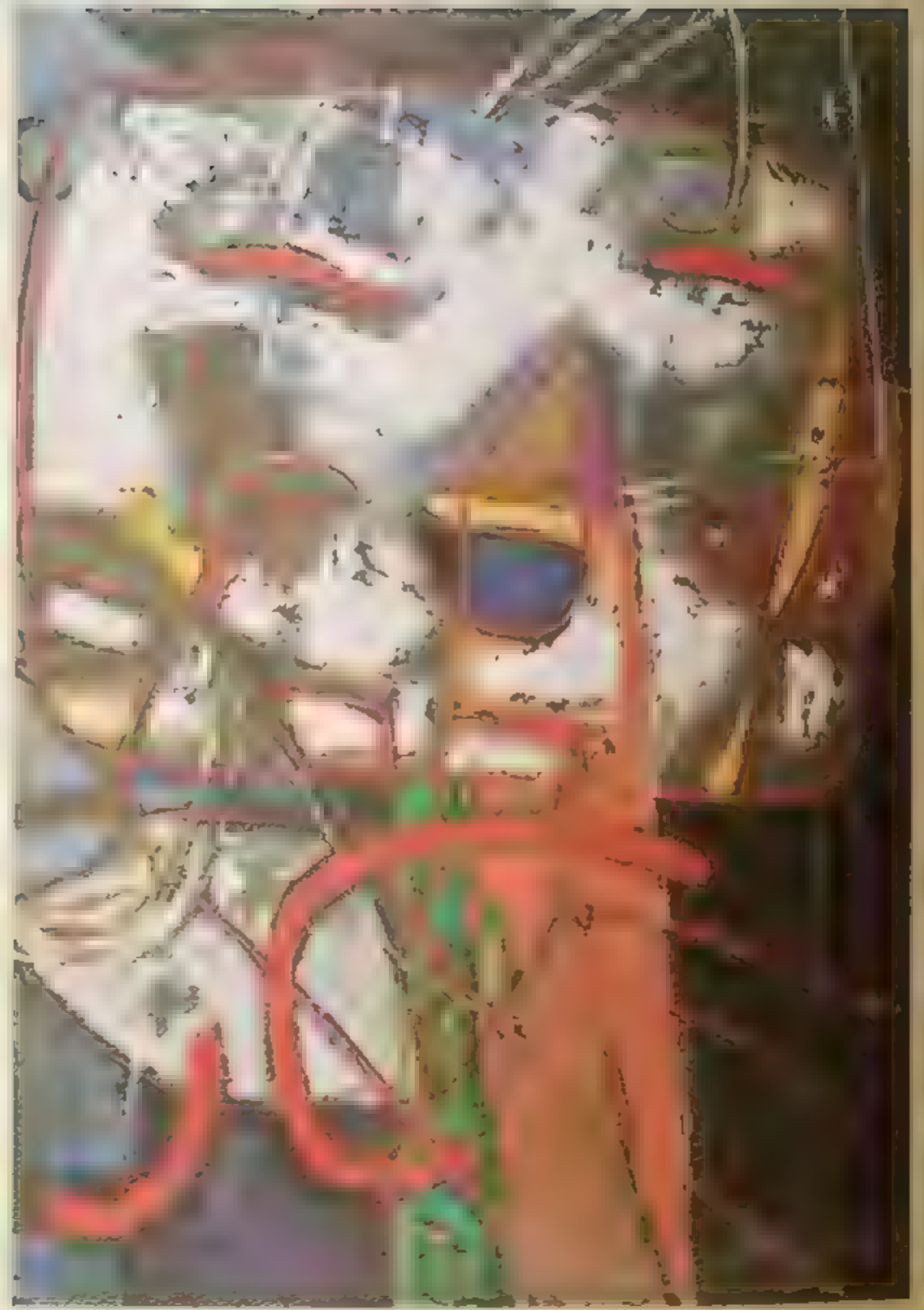
وحه منخيل ، 80x80 ، 1978 ، كورناي اثناء العمل ، 1973 ، شجرة وممرز ، 140x150







▽ طائر الموسم 1978



رأس في الحديقة . 1950

△ قصة صفر . 1981

الضيقة والعراء، لا تدسى الضعيف  
لونية على القماش  
كيف تختر الطبقه اللويه  
- تنبع لمزجي قصصه - نوبه مدسه عمل  
الساعره حين سدا قصصه كمدس  
عندي ليست مسطوحه بل مبرك  
انفردت لا تنبت في سكر واحد في سود  
ستفر في مدس

هل تشتغل اللوحة بقاء لاختيارات وافكار

مسبقه

- لا فكرة مسبقه. اشتغل اللوحة تدرجيا.  
وتكتمل بدون ارادتي احيانا. احيانا اضع  
المفردات في لوحتي واذ بي اجدها في محلها  
بحيث لا ادخل مطلقا الا لوضع توقيعي  
فانتهاء الشيء يكمن في عدم قدرة عناصر  
الشيء على التطور اكثر مما تطورت، اكثر مما  
«نضجت»... فاللوحة احيانا «تنضج» كفاية  
وتصل الى حد من «عدم التقدم» بحيث تكتمل

متى ترسم؟ في اية اوقات؟

- ارسم يوميا. اذا كنت محملا باحاسيس كثيرة  
لا استطيع العمل. احتاج الى صفاء ذهني، الى  
حالة من الحيادية. والاثارة تاتي بي تبعا لتطور  
الشغل... فالرسم يشبه الجاز الاميركي: واحد  
يطلق نوتة، يتبعه آخر، ثم تتطور النوتة لتصبح  
لحنا ويحدث الانفعال الجماعي.

انا ارتجل اللوحة.





عرف العرب منذ اقدم الازمنة نمطين من المعيشة الحياتية، ذلك النمط الذي شد بهم الى الصحراء حيث الرمال المتوهجة باشعة الشمس المحرقة، والطقس الجاف، والمعاناة القاسية وهم يتنقلون باستمرار من مكان الى مكان بحثاً عن كلاً وعن ماء، حتى كان لهم بالضرورة ان يتألفوا مع ما خف وزنه من اثاث في منتهى البساطة ومما يسهل حمله عبر هذا التنقل الدائم، وكان لهم ان تدق شخصيتهم وأن تتميز اجسامهم بالرشاقة لتيسر من حركتهم وتعزز من فروسيتهم، وما يمدهم بالشجاعة وحب المغامرة والكرم، وما يسم حياتهم بالرموز المختصرة المرتبطة بواقعهم اليومي.

ونمطا اخر شد بهم الى حياة مستقرة في واحات وسواحل لبحار وانهار واشربة من السهول الخضراء التي احتضنت الجزيرة العربية من كل اطرافها، بدءاً من خليج العقبة وسهل تهامة. ومروراً باليمن، فحضرموت، ثم سواحل عمان فاراضي قطر والبحرين، بسهل دجلة والفرات فسهول الشام وفلسطين، وبالتالي فقد انعكست هذه الحياة بكل خصوصياتها على اشكال ملابسهم واسلحتهم وحلي نساءهم واطفالهم وما التصق بهما.

## زايد الحسن



فلاحة ترتدي ربا سعيا (فلسطين)



غطاء رأس مع حلي من الجزائر



تختلف كدالات الى اختلاف المستويات،  
 على حسب طبيعة العمل والبيئة  
 التي يعيش فيها الإنسان.

فالبسة الرجل العربي التقليدية تكاد تكون  
 ثابتة ومتوحدة في غالبية انحاء الوطن العربي  
 الكبير، وليس غير نعومة الأقمشة وما داخلها من  
 خطوط وزخارف منقوشة بمواد معينة، ما يميز  
 البدوي عن الفلاح وما يميزهما عن ابن المدينة،  
 كما تختلف في العادة محددة سروال وقميص

يسرر بمصاخر من الحياة يتسم بالطابع المديني  
 التجاري حيث تلتقي عبرها اطراف الصحاري  
 اطراف السواحل والسهول لتتطور من خلال  
 لك المقاييس الاجتماعية والجمالية طبقاً  
 لثقافات الطبقات مادياً وثقافياً، ولتتبعك ضمن  
 هذا التباين الاجتماعي والبيئي

زخارف هندسية وزهرية وورقية محرفة بنزوع  
 تجريدي يضيف الى جمالية الانسان العربي  
 الاجابة العملية على الحاجة الى شكل  
 اشكال الوجود الحر والمرتبط بالطبيعة في آ  
 واحد، وبحيث لا يكون للوصف الظاهري  
 للشكل المستلهم من الطبيعة، في الجهد  
 التشكيلي ان يحتفظ بحدوده القياسية سوا  
 اكان خطوط محراث او مجرى نهر او وردة او  
 عصفاً واوراقاً، اذ انها خضعت كلها ليد  
 النزعة التجريدية المتأصلة في وجوده الحر

## اللباس والبيئة

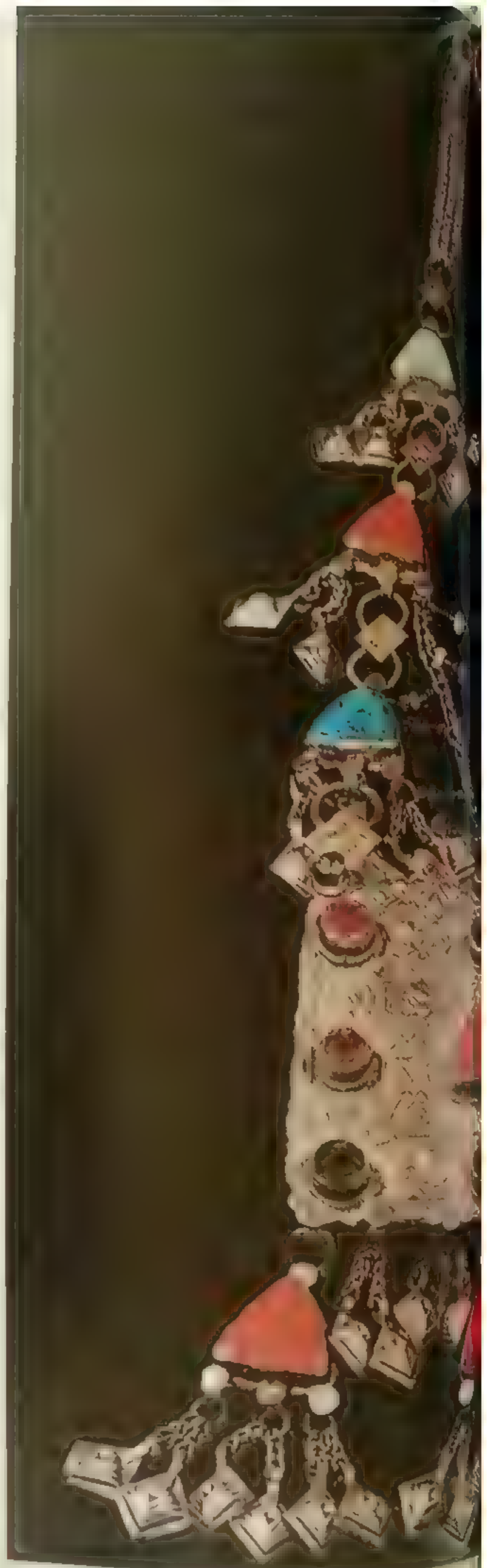


امراتان بزي شعبي من طرابلس (لبنان)









مختلفة في مفاهيم التقية والمودة والامن هذا  
 الاضافة الى السلاسل بشكل عام يدل على  
 مستوى الاحتشاحي لحامله اكثر من اللبس  
 معقد المتاحر الحسد والمريضة السوس  
 الحسد المريضة والمصنوعة من المعادن  
 الحسد هو عبث القوم او مشر يصلون  
 الحسد هو عبث من في السقوط من حرس  
 الحسد هو عبث من لا يحسد الله المحبة  
 الحسد هو عبث من لا يحسد الله المحبة

الحسد هو عبث من لا يحسد الله المحبة



خاصة ذات مضامين بطولية ورجولية واجتماعية، وكتب الادب العربي ودواوين شعرائهم ملأى بابيات الشعر التي تتغنى بصفاتهم وحافلة بالعديد من الاسماء والكنيات التقديرية للسيف العربي.

واذا كانت الدلالات الرمزية للسيف والخنجر عند العربي مرتبطة بالقيم الاجتماعية كاقرب صديق له، واوفى مصاحب، واحد واجهات بطولاته الحربية العديدة، فان البرفسور «الن جاكوب» يرى في الخنجر رمزاً لعضو الذكورة وقوة الرجولة، وهو ما يذهب اليه بعض الفرويديين الجدد، انطلاقاً من خصوصية موضعه وما تحيط به من حلقات تزيينية يختلف شكلها وعددها من خنجر الى آخر. والخناجر الثمينة تصنع من الفضة او من الفضة المذهبة، ويمكن ان تصنع من الذهب ان كان حاملها من الشخصيات الكبيرة، اما شفراتها فانها قد ترصع بمعادن ثمينة او قد تحفر فيها كتابات او قد تطلّى بزخارف سود قبل ان يصار الى شتيها.. ولكن ومهما بولغ في اصفاء المظاهر الجمالية عليها من نقش وترصيع تظل على استعداد للاستعمال

#### اللبسة النسائية

وملابس النساء العربيات اكثر تنوعاً في اشكالها واقمشتها من ملابس الرجال وذلك وفق المناسبات الخاصة لارتدائها، وتأتي الوانها لتضيف المزيد من الجمال اليها، وعلى الاكثر تكون الوانها محدودة بنخبة صافية منها، والشائع بينها اللون الازرق ولون الرمان ولون الصبار، واشكال الملابس النسائية تختلف باختلاف المناطق، غير انها جميعاً مصنوعة بطريقة متكيفة لطقس الصحراء القاسي و«الازار» يشكل منطلقاً رئيسياً للزي النسائي العربي في غالبية المناطق العربية، وقد ورد ذكره في الكثير من القصائد الشعرية القديمة مما يدل على اصالته التاريخية، وهو عبارة عن رداء طويل مكون من قطعة قماش واحدة، ويتصل بالازار في الشكل العام «المرط» والذي يتميز بكونه رداء منقوشاً.

والى ثلاثين سنة خلت كانت المرأة ترتدي الثوب المزدوج الطويل والذي يحتاج كل منهما الى ثلاثة عشر متراً من القماش القطني الابيض والاسود وحياناً الازرق، المشدود من الوسط بحزام يطوى عليه ما زاد من الثوب والمفروض على اطرافه ان تمس الارض، اما الاكمام فهي كبيرة وواسعة ويستهلك عادة في صنع الواحدة منها قرابة مترين من القماش، وقد تستخدم الاكمام كغطاء للرأس عند خروج المرأة للحياة العامة، وهي تنتهي بزاوية حادة، وان الكم الايمن اطول من الايسر مما يتيح للمرأة ان تغطي به رأسها، بينما تظل يمناها حرة في تحركها.. والمرأة الاردنية في المنزل تربط الكمين

ري ساسي من شمال العراق (بوب مردن)

▽ غطاء رأس من وسط الاردن







حبة بيضاء حبيبة حبي

وتنقى منها حنك صهيون كي لا ينفذ حنك  
ماور عنهما ومن تعاليدى الدرس  
من لا كنه الحويله والوسعه من لا  
مختل ويذكر الذكوره بعد الحار في  
من سكر كذا يلقى بعد الحار في  
سويته بعد الحار في  
مكتل سكر الحار في  
مكتل سكر الحار في  
مكتل سكر الحار في  
مكتل سكر الحار في

بعد صمد شال لرى لرى  
مضى بسعد الدلاس المره الثله  
ومن بعد سكر الحار في  
من قصر عري فساد طويله من الاسف  
مضى بعد سكر الحار في  
مضى من حيد لفسه ويطير والاصفا  
تتبه عن الاختلاط بشعوب اخرى كالسراويل  
من الطابع الهندي الذي شاع اسجد الله في  
بعض مناطق الخليج العربي كما لوحظ احتفاء  
بجذب المزوج وشاع ضيق الاكمام في الاردن  
من لا تترك كرفا كثر الى السباطه مع وسى  
مضى من تطير ولذي له ايضا دلالاته  
مضى من تطير لاور لاجر احضر بملاس  
لمراه المتزوجه اما الفتيات العربيات فيغلب  
عليهن لبس الاردية المطرزة باللور الازرق  
يكفل الامر بالنسبة للملابس الخاصة للصباح  
واللساء اول للسهرات والحفلات



امراه من المغرب بملابسها التقليديه



## الحاي

[illegible]

وتداحس ما فيه .  
مكن في ملكه .  
اسد الحمار .  
اصابعه في غدا .  
والسركس بعد .  
الاسود الحري .  
لوحظ في الاية .  
لتحل محله .  
هذه الحال من .  
ويؤي كـ .  
لعلاقة الحري .  
بالاضافة الى ما تصفى .  
تقوم بمراوعة .  
وتلهيها بالوشا .  
ايقاع اذا عر .  
ما يدعى بالسكة .  
فضة ذات ثقب .

الاحيان، توضع في - حبب -  
 مصاغة من حروف و قد و - -  
 حاملها من الامر خسر و سر - -  
 الاسطوانات على صرد - -  
 مجال لزيئة قصة تروى - -  
 العادة المتبعة - كنت في - -  
 التزينية كلمة - -  
 لها، ومثل نسكة - -  
 الحل الصوتية على سكر -  
 تشيع في السعوية ويستمر - -  
 الاطفال، ويرى بعض - -  
 قد وفد الى الجزيرة العربية من - -  
 يشير الى ان اليوابير هو - -  
 منذ ما نيف على القرن الرابع - -  
 ما هو مشابه لها يستمر في - -  
 المناطق الاسلامية في الاتحاد السوفييتي  
 وغير هذه النماذج من الحسي مرتبطة  
 بالمعتقدات الشعبية، ما تتخذ لها سكر كـ  
 الفضة، او اشكالاً هندسية مختلفة سهرش  
 المثلث، ويرصع بخرز ازرق، او تكون على شكل  
 خرزة زرقاء كبيرة مطعمة بالذهب وغالبية حي  
 الاطفال تكون على شكل اجراس لامناع اصفر  
 بالصوت وطرد الشر عنه في ذات الوقت

زي شعبي نسائي مع حلي من اليم



▽ خنجر فضي يسمى «الجمبية» مع غمده ونطاقه.

دري من اليمن الجنوبي مطرز من الخلف











ابريق مزين بورود مزججة زرقاء - نهاية القرن السابع عشر - خزف صيني

## المعرض الياباني 1868-1600 . لندن

وخلال كل ذلك فثمة من راح يبحث في اصغر اليابانيين وهناك من لا يرى في فنهم غير التزيين التقليدي، وبين هذا وذاك من عاد : مذكرات الهولنديين الذين سكنوا في اليابان بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، بحثاً عن أهمية دورهم في تعريف الاوربيين بالفن الياباني، واثراً هذا الفن على الكثيرين من فناني الانطباعية وما بعد الانطباعية، على مثل ما نجد في اعمال «مانيه» و«ماري كاسيت» و«بيسارو» و«سورا» و«فانكوخ» و«كوكان» و«لوتريك» وغيرهم، ومن تلك دراسة «اوليفر لامبي» في مجلة «السنداي تايم 1981-10/25» تحت عنوان «ما تعلمه الغرب من الشرق». وما أوجزه هذا الكاتب، توسع به دارسون آخرون عبر دراسات مسهبة وكتب فصلت في تلك التأثيرات من حيث

وحتى اعمال المجانين، لتتيح المجال وسيعاً امام تحقيق رغبتها ويكفي شهادة على ذلك ان انكلترا وحدها تعرفت خلال الاشهر الاخيرة من العام المنصرم الى نخبة من المعارض اليابانية منها: معرض الكتاب الياباني في مكتبة المتحف البريطاني، ومعرض الفن الياباني الحديث في متحف «فيكتوريا والبرت»، ومعرض الف عام من الياباني في قاعة كولناغي في بوند ستريت، ومعارض صغيرة هنا وهناك، وذاك بالاضافة الى الاحدى عشرة قاعة فسيحة من قاعات «الرويال اكاديمي» التي اتسعت لاحتواء القسم الاول من «الفن الياباني خلال 1600 1868» ما بين 24 اكتوبر و21 ديسمبر والقسم الثاني منه الذي افتتح في 28 ديسمبر واستمر لغاية 21 اكتوبر.

معارض الفن الياباني في كل مكان، كما هي سياراتهم وآلات تصاويرهم والعديد من منجزات اليابان الصناعية، والحديث الصحفي عن فنونهم ومعمارهم وستائرهم ودروب الحرير يتواصل ويتلاحق من صحيفة لآخرى وعلى عدة مستويات في الدرس والتعليق، حتى ليخيل للمرء ان ثمة رغبة مدروسة وراء ذلك، تسعى من خلالها اليابان الى ان تفرض نفسها واقعا حضاريا عالميا في هذا القرن، والى ان تكسر اي تحد يقف دون طموحها في غزو العالم اقتصاديا وفنياً وربما فكرياً وادبياً في يوم قريب. وانها اذ تعي ذلك تعي من ناحية اخرى ان خيبة الاوربي بحضارته المعاصرة وافلاسها وتشتتها، ولجوءه الى البحث عن جديده في فنون العرب والاسلام وافريقيا والكهوف والاطفال





اللون اليابانية وتراكيب الهجوم في الصورة،  
والمنظور وكيفية استخدام الفراغات وامتزاج  
الأرضية بالموضوع، ولم يقتصر ذلك على  
صحافة دول أوروبا الغربية، إذ لا يزال مثل هذه  
البحوث يرد في الصحف البولونية عن تأثر  
الرسامين البولونيين الجدد بالفن الياباني وذلك  
بمناسبة إقامة معرض ياباني في «وارشو» في  
الأسهر الأخيرة من العام المنصرم

وعلى الرغم من أن بعض المدن المذكورة  
الرويال اكايمي قد احتسرت على سرد  
تاريخ اليابان المتسمة بالعزلة عن العالم حيث له  
يقع لاحد ان يخرج من اليابان او  
يدخل اليها باستثناء بعض الهولنديين و  
تجارية بحثة، وعلى الرغم من ان  
المعروضات قد غلب عليها الطابع التزييني  
والنفعي الذي تمثلته نماذج الرسوم الجدارية  
والستائر والمراوح والاقنعة واسلحة الساموراي  
والاخشاب المحفورة والابواب المزينة بالصو  
الزخرفية، فان لنا ان نستنتج منها جميعاً عمق  
الحس الجمالي والرهافة الشيقة لدى الفرد  
الياباني ومدى تأثر حياته اليومية بهما، بسبب  
من تلك الطبيعة الجغرافية الخلابة التي عاش

[illegible][illegible]

واراء استنبيا مرحلتين من مراحل الفن





منضدة لقراءة الكتاب المقدس - أواخر القرن السادس عشر - حطب  
مطلي بورنيش أسود مطعم بالذهب والفضة  
قدح شاي يسمى «هاشيهايمه» . نهاية القرن السادس عشر. ▽



هوسودا إيشي - (1756-1829) - رؤوس تسع حسناوات في مدورة وغصن برقوق مزهر



الياباني، تلك التي تمتد بعمرها الى نهاية القرن الثامن الميلادي، وتلك التي تمخض عنها منتصف القرن التاسع عشر بعد ان كان لليابان ان تخرج من عزلتها وان تتأثر فنونها بمعطيات اوربية جديدة لا تزال تتسع لغايات الفنانين اليابانيين الجدد، اقول اذا ما استثنينا هاتين المرحلتين، بسبب من تراثية الاولى الضيقة والتي لم تسعفها باعمال فنية كبيرة متميزة، واتساع تجارب فنانى المرحلة الثانية وانفتاحها على مغامرات الفنانين الاوربيين اومساعهم للمزج ما بين المعاصرة والتراث، فان لنا ان نفترض ان قيام ذلك الحس الشعري في العمل الفني يشكل ابرز مقومات التجارب الفنية اليابانية ما بين القرنين التاسع والثامن عشر وهو ما نلمسه عبر اية لفظة سريعة لاي عمل مما احتوته قاعات هذا المعرض الكبير، متوزعاً ما بين تلك النزعة الايمانية للواقع المتسمة بالايجازية الموحية، والرموز التراثية والاسطورية، وايقاعات الطبيعة الجغرافية، واستخدام الفراغ الذي يؤكد الاشكال ويبرز حركتها، وبين تلك الالوان المتميزة بخصوصيتها. حتى ساعة يتورع هذا الحس الشعري تياران مختلفان ومتن فصلان يصير باحدهما الى استلهاهم النزوع الزخرفي المتوارث والاخذ اكثر فاكثر بما وقع اليهم من الصين والتشبه به خاصة في المجتمع الارستقراطي الياباني، بينما يذهب التيار الثاني الى التاكيد على المظاهر البطولية وابرار الملامح الشخصية المتصلة بخصوصية واقعهم الجغرافي والتاريخي.

ولالوان حساسيتها الخاصة في مصر الياباني، تزدهم بها صوره وعماراته وستائره، كما تزدهم بها قصائده وقطعه النثرية، فان تأملنا صورة «اوكاياماتو» المشهورة لعربة يسحبها ثور لوجدنا ما يماثل عناصرها الانطباعية في هذه القطعة النثرية للكاتب «سي شانكون» حتى لكان احدهما يترجم للآخر: «ولم يكن لعربتنا ستائر، وكان ضوء القمر يغور عميقاً في الداخل لحد يسمح لاي ناظر اليها ان يرى السيدة الجالسة فيها وهي ترتدي ثمانية فساتين فوق بعضها البعض، ذلك البنفسجي الخفيف ومن ثم القرمزي، فذاك الابيض، وفوق هذا كله معطف بنفسجي يلمع تحت اشعة القمر، والى جانبها، الى جانب هذه المخلوقة الرائعة، كان سائق العربة بسرواله القصبي ذي اللون النبيذي»، انه يعرف كيف يوزع الوان في كتل محدودة تفرض نفسها على عين المتفرج، وكيف يلاشي حدودها بتدرجات لونية تتيح للخطوط والزخارف الورقية ان تبرز من دورها الحركي في تلك المسافات اللونية الممتدة على كل الصورة.

وبينما كان بلاط «الميكادو» في عاصمة اليابان القديمة «كيوتو» يحاول جاهداً لان



قناع خشبي لفنانه شادة



ركابان مزيّنان برسوم لارانب وامواج - القرن الثامن عشر - حديد ومعادن اخرى.



يوسع للفنانين مجال التعبير عن ترف المجتمع وجمال الحياة، كان ثمة فنانون آخرون يعيشون ضمن مناخ «الساموراي» الفرساني ويخشون من ان يفسد جو البلاط مشاعرهم البطولية وان يتأثروا بذوقه الفني ويبعدهم عن اصالتهم الروحية ويغريهم بتلك النشوة والشفافية الغنائية، ولكن رغم ذلك فقد بقي تأثير هذا الذوق البلاطي المرهف سائداً على فناني «كيوتو» خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين وحتى بعد زوال عظمة الميكادو، والسعي من خلال هذا التأثير الى استنباط اسلوب من الرسم يقوم على اساس من ورقة بطول ياردينين تقريبا وبعرض قدم واحد، يحاول الفنان من خلال الرسم عليها ان يسرد مقاطع من قصة تعبيرية، تساعد فيه شفافية الالوان المائية، والتي يحتاج الرسم بها الى قدرة تقنية عالية لا متناهية يستطيع الفنان بهما من ان يتجاوز الوقوع في الاخطاء التي لا يمكن تصحيحها، فاذا كان الرسم بالالوان الزيتية يفسح للرسم من الزمن ما يمكنه من التحليل والمزج اللوني البطيء واعادة التفكير اثناء الرسم، فالرسم بالالوان المائية هو على عكس ذلك تماما، من حيث فرض الاحساس الانمي بالزمن ورصد المظاهر الخارجية بسرعة خاطفة لتأتي ضربة الفرشاة الدقيقة موازية لرؤية الموضوع ومستجيبة لمطالبها وقادرة على اقتناص ومضات الوعي المشرقة بلمحات سريعة وهذا ما لا يمكن تحقيقه الا بدربة ومران شاقين يميزان الفنان الياباني ويؤكدان قدرته الادائية

وتظل حقائق الاشياء بالنسبة للفنان الياباني تتداخل امام ناظره وتمتزج بظلالها، وهو ان لا يمعن النظر في وجوه شخوصه لاكتشاف اسرار ومعاني كينونتهم انما يفعل ذلك ليكون على مدى اقرب من حقيقتهم الكلية المندمجة بكل خفايا الطبيعة وبحيث يكون كل شكل رمزا لحقيقة اعمق، وهذا ما يضيف على تلك المناظر الطبيعية ورسوم الناس والحيوانات مثل هذا الحس الشعري، فلا نماذج تقتدي ولا ظلال لنماذج وان الحقيقة بالنسبة له هي رحلة الوعي بينهما وتكثيف معطيات تلك الرحلة في لحظة الاستلها الرائعة.

واذا لم يكن لكل الموجودات، ومن ضمنها الانسان، حدود فاصلة فيما بينها، لم يكن بالمقابل هناك منظور محدد عند الفنان، فالبركان الكامن في باطن الارض نكاد نتلمسه في تلك السحب والسحب والخطوط اللونية الملتفة على بعضها البعض وقد توزعت جبال وديان وبيوت وكأنها تذكرك به دوماً، فحدود الاشياء لا تبدأ بعينه لتنتهي بها، بل هي مزيج متداخل ما بين رؤيته العينية ورؤيته التخيلية لها، وهو ما يفترض شيوع منظورين رئيسيين في غالبية الرسوم اليابانية، هو الرسم بمنظور «عين الطائر» حيث

ناكاساوا روسيتسو (1754-1799) - نمر متوثب - حبر.

القدرة وهم يبدعون اعمالهم الفنية، بحيث يظل لعدم الوعي بها ان يسهم في ابراز الروح الحية في الاشكال المرسومة وايصال احياءاتها الفنية الذي يستوجب مثل ذلك التلاشي في العمل، والاندماج به، والا انعدم الاتصال الروحي ما بين قطبي العمل الفني في المتفرج والمبدع، وان الروح الملهم للفنان لن يكون بمقدورها - كما يقول «الن لامير» - ان ترتاح على اللوحة ما لم يكن الفنان الياباني قد ترك ليده وفرشاته مطلق الحرية في العمل وبدون اي تدخل تفرضه عليه

تلتقط الاشكال من زواياها الاكثر قدرة على تكثيف حضورها الذاتي في مقدمة الصورة او في آخرها، وبصفة خارجة عن واقع الشكل في المكان المعين، والرسم بمنظور «السقف المخلوعة» حيث تمتزج الصورة البصرية بالصورة الوهمية ليتواصل بين الصورتين تطور الموضوع بمرماه السردي والقصصي.

وبقدر ما توحى اعمال الفنانين اليابانيين بالقدرة الاعجازية في الصنعة الدقيقة والحساسية، كان يتحتم عليهم نسيان تلك





جوكين (رداء باكمام قصيرة في فترة إيدو المتأخرة) من الحرير الأزرق مصبغة بأزهار - حبيبر



كوسودا (رداء باكمام قصيرة) من الساتان ومطرز بأزهار - فترة إيدو المبكرة

أرادته الانسانية المتهمة بالضعف والاحلال  
او اي اقصام واع لفكرة الموضوع، وان هذا  
الضرب من رسوم «السوماي» وما تفرع عنه  
يحتفظ بامكانيته على اغناء الصور المتداعية في  
مخيلة المتفرج عبر ما يشبه حلم اليقظة المسال  
بين الطرفين، وما يمكن ان يحد عن قساري  
«السوماي» المتأثرين والمتشبهين بالغاشع  
البوذية، قلة انتاجهم في البدء بسبب  
اعتمادهم على ظروفهم النفسية الخاصة  
واستعدادهم الروحي لاستقبال هبوط الدحي  
عليهم لابداع اللوحة الاكثر كمالاً، وهو الذي  
الذي ادى في النهاية الى استثمار الرغبة  
المتزايدة لاقتناء مثل هذه الصور واتساع مجال  
الاتجار بها، من قبل فنانين محترفين وصناع  
دقيقين ومهرة، سعوا لاستغلال الفرصة المواتية  
تجارياً وللتفنن في تزيينها وبهرجتها بالالوان  
العديدة، وقد ساعدتهم على ذلك موجة الرخاء  
التي عمت اليابان في فترات مختلفة وميل  
الاثرياء والحكام الى تزيين دورهم وقصورهم  
بمزيد من تلك الاعمال، والى استحداث ما  
يناسبها من اساليب جديدة، فكان ان خرجت  
الصورة من اللوحة لتحتل المقاطع الجدارية  
الواسعة، والستائر ومختلف المجالات النفعية،  
حتى اوجدت الحاجة المتزايدة لعمالهم ضرورة  
تشبيد مدرسة «كانو» ليصار الى إعداد جمهور  
من الطلبة، الصناع، القادرين على تلبية  
الطلبات الدائمة، والسعي لتوسيع نطاق هذه  
الاعمال تجارياً، مما ادى في اخر المطاف الى  
انحطاط هذا الفن وتدهور مستوياته واتخامه  
بالالوان السمجة، او اغراقه في بحر من اللون  
الذهبي الفاقع بحيث لم يبق له ما يحفظ له  
اهميته غير الشهادة لقدرة الفنان الياباني  
الادائية وضربات فرشاته المعززة بالثقة العالية  
وبانحلال هذه المدرسة وتحولها - الذي لا  
يزال قائماً - الى فن تجاري قامت في اوائل القرن  
السابع عشر مدرسة فنية جديدة لقيت منذ  
ولادتها الكثير من الاهتمام الزائد بها وميل  
الناس اليها، وقد اطلقت على نفسها اسم «اوكي  
بوياء» واعتمدت في برامج عملها ما دعت به  
باستحياءات الشكل الحر الذي يستوحى في  
الدرجة الاولى الحياة اليومية ويعبر عن مختلف  
الاجواء اليابانية المحلية في رصد لدقائق  
صور الواقع التقليدي المتوارث عبر استعارات  
مستمرة لمقومات التراث الفني الياباني في  
الرسم من لون وحركة، وعن هذه المدرسة  
انبثقت فكرة الطبع الياباني الملون الذي لا يزال  
يغزو العالم، ويعتبر من السمات البارزة للفن  
الياباني، هذا الفن الذي اكد على ان الفنان  
الياباني بقدر ما كان صانعاً ماهراً كان له من  
طبيعته الفنية بالمظاهر الجمالية وحياته وتاريخه  
ما عزز من كونه رافداً مهماً في تاريخ الفنون  
الشكلية العالمية المعاصرة، لانه عرف كيف  
البناء - الصنعة والعفوية.

ماكل جورج - لد





واجهة بيت من اليمس الشمالية



طريقة نعطية الحائط بالطنس - الصحراء الجزائرية



بيت ريفي في وادي في المغرب

# المعمار الطيني

## باريس

قد تبدو الكلب التي شهدت منذ  
المعماري «حان دوتير» لمعرض «المعمار الطيني»  
الذي افتتح مؤخرا في ردهه «الحلق الصناعي»  
في مركز بومبيدو بباريس، على حدسك  
الاختزال لاهميته بالنسبة للكثيرين ممن امو  
المعرض وتلمسوا وتحسسوا من خصائص  
لتعبيرية الدقيقة للمعمار منذ نشأته في  
عشرة الاف سنة وتآلفت مع معابد  
ودانية لها خصوصيتها وبروعها حتى ان  
تصبح تلك الواجهات الصلبة مرمر  
لواقع نفسي معين فليس من معجزات  
الدافع الرئيسي لاقامة معرض معمار  
لم يات بسبب من برودة حديق عاصم





مطر حوى لغربة في وري شارع - مغرب

اهتمام يولي لحاجات وعواصم الشخص  
عالمهندس المعماري في يومنا هذا وكما يقول  
حسب قبحي عندك يعالج مشكلة السكن  
بالنسبة لضعف الفقيرة يصمم بيت واحد  
ويضيف الاصفار الى اليمن، فالبيت يتكرر  
بالآلاف وذلك في نظري خطأ فادح وغير انساني،  
فمن الاجرام ان تعامل الافراد البشرية وكأنها  
كتلة واحدة، يجب ان تعامل كل عائلة وكل  
صاحب منزل وحتى كل فرد من افراد العائلة  
حسب رغباته وحاجاته الشخصية، وهذا لا  
يكون الا بتكريس المعمار كاداة خلاقة، واما  
القرن الاخر، وهو ليس فنا فليدرس في  
الجامعات.

وحتى استلهم نزوات المجانين اللامنطقية بحثاً  
عن خصوصية الفرد في ادق واعمق ابعادها  
النفسية

واذا كان ما يتواصل من احاديث المماريين  
المعاصرين في العالم اليوم عن ضرورة العودة الى  
التراث المحلي وقيمه وجمالياته، لا يستحضر  
المعمار الطيني بمساحته، وسبله للعودة الى  
التراث قانها ولا سبل لملمح مسما بال تلك السور  
الطينية التي قام الانسان بمساحتها بدمع دور  
مهندسين معماريين ولا نصالحهم اناريمه كانت  
اقرب الى نفسه وطبقا لما يريد من منه ان يكون  
لا كما يريد له المعماريون ان يعيس في قصص  
كوكريتي لسايات سامحة معاصرة دور اي

بل بسبب ما نعاني من ازمة في الطاقة وارتفاع  
تكاليفها» فقط وعلى الاخص لدى مهندس كجوز  
دوتير - المشرف العام على تنظيم المعرض الذي  
استرجع عبر هذا المعرض سنوات من الجهد في  
البحث والتحقيق وعقد المقارنات واستعادة  
ذكرياته الخصبة لتأملاته الطويلة في الابنية  
المغربية طوال فترة مكوثه مسؤولاً عن الدراسات  
المعمارية في المغرب». وان الحنين الى الماضي، هو  
عند هذا المهندس كما عند الكثيرين غيره من  
مفكرين وفنانيين وادباء هذا القرن، ظاهرة  
استوجبها اختلاط القيم وضياح المقاييس  
وقسوة الحدود وثقل الواقع الصناعي مما مّد  
عبر سبيل الى فنون البدائيين ورسوم الاطفال





بيت بني عام 1961 بالطريقة التقليدية - باجر



بيت بني عام 1961 بالطريقة التقليدية - باجر

هذه الحقيقة لا تنفي مطلقاً أن بعض ما  
يذكرنا حالياً بالمعمار الطيني، هو الحاجة  
المتزايدة لبناء قرابة خمسمائة مليون دار سكن  
خلال السنوات العشرين القادمة، وأن مادة  
الطين هي المادة الوحيدة المتوفرة لسد مثل هذه  
الحاجة الملحة والرد الانجع لمثل هذه  
الاحتمالات، وأنها السقف المستقبلي وهي، كما  
يقول «بول وبستر» في النشرة التي وزعتها  
«الابزرفر»: لا نقل متانة عن الاسمنت والمواد  
الأخرى المستخدمة في الابنية الحديثة، وأن  
هذه المادة التراثية والتي استحدثتها البشرية  
في ابنيته منذ آلاف السنين ترد اليوم على  
الأوربيين الذين سخرها منها واعتبروها من  
بعض ظواهر التخلف عندما تفرض عليهم أن  
يعودوا إليها ويبحثوا في امكاناتها في تقديم  
منازل صحية للإنسان المعاصر، وأن ما يقارب  
ثلث سكان القارات الخمس مازالوا، ومنذ تلك  
الحقب التاريخية الغائرة في القدم، يعيشون في  
بيوت طينية تطرح نفسها اليوم نماذج لبيوت  
المستقبل القريب

فإن مادة الطين وبسبب من توفرها بكثرة  
فهي بالتالي ذات اثمان زهيدة، وأن الثلاثين  
نموذجاً التي قدمها جان دوتير في هذا المعرض  
لمشاريع المدن الجديدة تؤكد أن البيت الطيني  
هو بيت رخيص الكلفة وصحي ويمكن أن يكون  
بديلاً متطوراً للابنية المشيدة بالاسمنت والأجر،  
وأنها بالإضافة إلى ذلك كثرة القرب من المشاعر  
الانسانية لقدرتها على التكيف لها باستمرار من  
ناحية، ولتأصلها في تقاليد من جذور عريقة في  
الزخارف والفنون الشعبية، أضف إلى ذلك  
القدرة التي تميز الطين بتألفه مع أي تغير في  
الطقس فهو يدخر الدفء ويعادل ما بين المحيط  
الخارجي للإنسان ومحيطه الداخلي مما سيوفر  
بلا شك الكثير من تكاليف وسائل التدفئة  
الحديثة بإمكانية على امتصاص الحرارة من  
الخارج ويحول بذلك دون تسرب البرودة إلى  
الداخل، كذلك بقدرته على امتصاص الرطوبة  
من جدران الدار

فلا غرابة إذن من أن يسعى حالياً قرابة  
خمسة عشر مهندساً معمارياً لإقامة قرية  
نموذجية في بلدة «ايل دابو» الواقعة بين  
غرونوبل وليون، توجز تطلعاتهم في تحقيق مدينة  
عصرية مبنية من الطين، وقد عرض في هذا  
المعرض نموذج لبيوتها التي رأى فيها غير واحد  
من الاختصاصيين، بأنها ستفتح طريقاً واسعة  
لبناء الكثير من القرى المماثلة التي رغم  
بساطتها ورخصها ستفي بتلبية حاجات إنسان  
هذا القرن المعقدة وتتواصل في ذات الوقت ومن  
خلال هذه النماذج مع أولى المدن التاريخية  
التي عرفت البشرية كجرش وبابل.

ومحاولة القرية النموذجية الفرنسية سبقتها  
محاولتان كانت أولاهما في فرنسا أيضاً، على يد  
المهندس «كوانترو» في القرن الثامن عشر، الذي



كما عرفت مصر بعد مائة وستة عشر عاماً من محاولة «كوانترو» جهداً مشرفاً، في اعتماد الطين لبناء البيوت والمرافق الاجتماعية، ذلك هو جهد المهندس المصري حسن فتحي الذي أدرك بعمق ودقة واقع الفلاح المصري، وأمكانيته على تطويع مادة الطين تبعاً لحاجاته ونتيجة طبيعية لطول ممارسته التراثية معها، ففي قرية «الغورنا» التي أشرف على تشييدها وجسد فيها أحلامه في إقامة قرية كاملة ببيوتها ومستشفياتها ومدارسها من الطين، محاولاً من خلال ذلك أن يعمق من تلك العلاقة الحميمة ما بين الإنسان ومحيطه السكني «فالدار هي قوقعة الإنسان وهي الثوب الذي يغطي عريه وهي مرآة لعقليته، هي مكان أحلامه، وأنها كصدفة الحزون، فالجانب الحيوي الطري يفرز الكربونات الكلسية ومتى أفرزت إتحدت مع العناصر الطبيعية، وهذا ما يعطي للصدفة شكلاً لولبياً، حلزانياً، والجزء المتكلس الميت يرجع ويلتصق بالجزء الحيوي الذي يهبه الشكل».

والغريب أن كلا من المهندسين، المصري والفرنسي قد حققا الكثير من شهرتهما خارج بلديهما، فكوانترو عاش ربحاً من حياته في انكلترا التي رحبت بنشاطاته وما فتح فيها من معاهد هندسية قامت بالتبشير بآرائه وأفكاره عن إمكانات الطين الهائلة في المجال المعماري، وقبل مثل ذلك بالنسبة لحسن فتحي وأبحاثه ومؤلفاته ونموذج سقفة الطيني للمسجد الذي شيده في أميركا في صحراء نيومكسيكو وبلغ سمك جدرانه الطينية 75 سم للمحافظة على الدفء شتاءً والبرودة صيفاً، ويسعى ويلح فتحي لأن ينجز بناء القرية الإسلامية الطينية المحيطة به والتي أطلق عليها اسم دار السلام بعد أن أتم وضع تصاميمها كاملة، فقد كان موضع إعجاب كبير، بأثر من كونه أدرك كيف يفاد من تراث وطنه، وكيف يقف بوجه تلك الدهشة الساذجة التي سيطرت على العالم الثالث، أدباً وفناً ومعماراً، وانعكست على شكل موجات من التقليد البليد لكل ما هو اجنبي، في الساعة التي كان فيها الأوربي يشعر بثقل وطأة حضارته وجمودها ولا يجل أية محاولة لتقليدها «فليس من المعقول أن تشيد بيتاً شرقياً في أوروبا أوبيتاً أوربياً في الصحراء... أن واقع المناخ المحلي له أن يفرض طراز البيت، ومن الخطأ نقل الأفكار من بلد إلى بلد آخر دون أخذ المتطلبات المحلية بنظر الاعتبار».

التقدير الذي لقيته أعماله ودراساته حياء من كونه أدرك أن الإبداع لا يتأتى إلا بأثر من إحساس المبدع بضرورة تعميق وعيه بتراثه من ناحية وبمعاصره من ناحية أخرى، فهو إذ يعي أن هذه المادة المبتذلة لكثرة توفرها في الطبيعة، استطاعت أن تحفظ لنا وتتواصل مع الكثير من القيم الجمالية المعمارية

الرائعة في التاريخ منذ عهود مصر القديمة، وسومرو بابل وجنانتها المعلقة وزاقوراتها وبرجها الذي ارتفع إلى قرابة تسعين متراً، يدرك أيضاً أن مثل تلك النماذج تفتح مجال الرؤية لإمكانات أكبر في هذا العصر الحديث المتطور، انطلاقاً من تعميق دراساتنا للمعمار الطيني في المغرب العربي واليمن والهند والصين وأميركا الشمالية وبيوت هنودها، وما كان لكل حضارة من تلك الحضارات أن عكست من القيم الجمالية حسب رؤيتها وطقوس حياتها وإيقاعها اليومي عبر وسائل تشييدها لدور طينية وما استوحيت من زخارف داخلية وخارجية على جانب كبير من الغنى والتنوع، وما أبدعت من أدوات نفعية كالآباريق والصحن المكتظة بالألوان والأشكال المختلفة

وقد مدّ هذا المعمار البدائي باثراً إلى عتبة المعابد والمساجد والنصب التذكارية، والروائع التاريخية كآهرامات مصر وسور الصين الشهيرة الذي شيّد في القرن السادس قبل الميلاد بمدينة جرش وقد استعمل حصى في بناء السدود ومساكن الجيوش المتنقلة ومخازن الاعتدة والحبوب، ولم يستطع الجيش الأمريكي أن يستغني عنه في بناء تكتلات جنوده ومطارات طائراته خلال الحرب العالمية الثانية، فيلتقي رغم ما وراءه من تقنيات وصناعة متطورة، بسدود هينبل الحربية ومخازن أسلحة جيشه التي شيدها قبل ثلاثة قرون من الميلاد

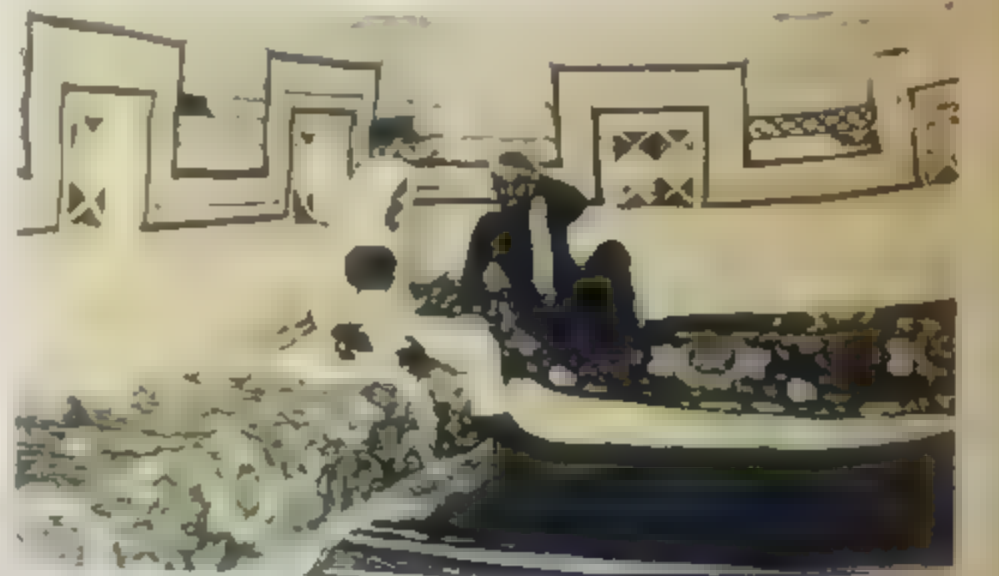
أن يفتح القرن العشرون عينيه على اتساعهما لتفحص المدن الطينية في نايحيريا والمغرب والعراق وليبيا وما لحقها من زخارف هندسية وتشكيلات عفوية، ثم ما عرفت من أشكال دائرية متميزة بطابعها الحسي، إنما يفتح عينيه على متحف رائع حتى لتكاد تلك الآثار المتواصلة أن تصبح سفراً تاريخياً لحضارات الإنسان منذ أن خرج من الكهف، وعلى الأخص حضارة وفن الإنسان الأفريقي والعربي والشرق أوسطي بصورة عامة والذي اجتروح له من الطين ما يعكس نظرته للحياة ومجمل رغباته الحسية فيها

لقد حفلت «ردهة الخلق الصناعي» في مركز بومبيدو، وفي غالبية معروضاتها بالواجهات الطينية المزخرفة والملونة في العديد من أقطار الوطن العربي كالمغرب واليمن والعراق والسعودية والجزائر، ونخبة من المدن الإسلامية في إفريقيا وشرق آسيا، مضيئة بذلك إلى تراثنا العريق تراثاً جديداً سيكون له أن يغني حضارات الأجيال القادمة.

بعد باريس سيواصل هذا المعرض رحلته إلى عدد من العواصم العالمية الكبرى قبل أن ينتقل إلى أميركا، وستستمر هذه الرحلة طوال عامي 1982 و 1983

نهى سمارة . باريس

يعود إليه الفضل في التنبيه إلى أهمية هذه البيوت وخصائصها المتفاضلة على غيرها من البيوت المشيدة بالسمنت والآجر، بقدرتها على التطور بحيث يكون لها أن تسد إشكالات وحاجات التزايد السكاني في العالم ضمن رؤية معاصرة تفترض قيام أصول لهندسة معمارية ذات طراز عصري، ولعل للفترة التي عاشها هذا المهندس في المغرب العربي أثرها في تنمية أفكاره وتطلعاته في هذا المجال، والتي انجز خلال حياته من تلك النماذج المعمارية ما نيف على الخمسين نموذجاً، وقد استعمل في عدد منها أنواعاً من المواد الأخرى إلى جانب الطين كالقرميد مثلاً.



غرفة استقبال في بيت سعودي









يستفاد من أية أساليب في التعبير وحتى ان كانت متعارضة فيما بينها او ان التعبير الصادق عن الاحساس يمكن ان يملك وجوها شتى. ولا شك ان التحولات الفجائية في الاسلوب والتقنية ولحجوم في عمل فنان واحد تصعب امر التثبيت من لاصالة. ولربما مع مرور الزمن تصبح هذه التحولات او احوال التعارض ما يميز عمل الفنان. وبالنسبة لأكثريه الفنانين كف التماسك الاسلوبي عن ان يكون قصدا وطموحا. فبدل ذلك اختار الفنان الحرية والمجازفة..

ان النزعة الظاهرة في التصوير الأمريكي وخاصة القادم من المراكز غير الكبيرة هي الحكاية (بالمعنى المجازي طبعاً) وهذا التصوير نشأ بصورة طبيعية من تقاليد النقل الشفوي للتاريخ والتي يعتبرها الأمريكيان جزءاً من تقاليد ثقافتهم الشعبية او الشائعة. فالفنانون الذين يعيشون في تلك المناطق البعيدة وشبه المنسية يزنون اعمالهم بمعايير اخرى، غير جمالية او شكلية. فهم يلجأون الى التشبيهات البلاغية ودواية القصص عن حياتهم وعملهم. وغالباً ما يمزجون الفكاهة والسخرية بمواضيعهم. وعدد من النقاد يفسر بذلك تلك اللهجة الحية والمباشرة في تلك الاعمال التي تبدو وكأنها موجهة ضد مفهوم (الفن الرفيع).

يعود تصوير السبعينات هذا الى مصدرين الفولكلور والسريالية. وهذا دفع النقاد الى القول بأنه تصوير كان يمثل التقاليد الرومانتيكية وليس الكلاسية او الشكلية والتي

أخذ بها الجيل السابق ويمكن القول ان البعد الهام لفن السبعينات هو انه ليس مجموع خصائص شكلية بل موقف نابع من ان جوهر الفن هو موقف فنان. ان السبعينيات صمدت في موقفها الذي كان التقدير الاعلى له. فالفنان لم تملك الصلة بالفنون الاخرى مفهوم التصوير (النقى) حيث كان للفنون الاخرى امرا يطعن استقلال التصوير. وهذا كان في السبعينات فأكثريه الفنانين الأمريكيين تمارس التجريب في حقول قديمة واخرى جديدة - الفيديو والفوتوغرافيا والفلم والمسرح الخ. فهذا الفنان يعمل في شتى الحقول وبشتى الاساليب محاولاً التدليل على ان ما يريد قوله يمكن ان يتحقق عند اجتياز حدود التصوير ذاته

ويقول الناقد الأمريكي المذكور ان نقاد امريكا وفنانينها تعرضوا لتأثيرات من الكتاب التجريبيين في حقول سايكولوجيا الطفل وعلم الالسن والانثروبولوجيا والعلوم البحتة. فهؤلاء الكتاب يزودونهم بالمصادر والقضايا التي تتحول على يدهم الى قضايا اساسية لاهية للتصوير بدونها.. واكيد ان نظريات علماء امثال جان بياجيه المتخصص بسايكولوجيا الطفل او الانثروبولوجي كلود ليفي - شتراوس، لا تقبل او تطبق مباشرة في اعمال المصورين الا ان اهتمام هؤلاء بها وانسحارهم بهذه الابنية النظرية امر ملموس للغاية. ولا شك ان تفسير هذا الموقف يوجد في نزوع فنان اليوم الى التنوع في سبل التعرف الاوسع على العالم كفحص مسألة التقبل السايكولوجي او تطووعي الطفل او تنظيم مسائل الزمان والمكان في الثقافات الاخرى او قضايا اللغة وكيف تؤثر على ادراكنا للعالم. ان اهمية الاشكال البدائية والبحث العلمي لمشاكل الزمان والمكان في عالم ذي ابعاد اربعة ثم المعنى الانثولوجي لعناصر معينة في المعمار او الاسطورة او الطقوس او الغيبيات في الثقافات غير اللاتينية قد اغنت فنانين امريكي (ونقادها ايضا) ووفرت لهم كشافات ضوء ذات نوعية جديدة تعينهم في توغلهم المهوس في الاعماق

وكان مارشال ماكلوهان الذي تخصص في قضية تأثير وسائط الاعلام الجماعي على المجتمع الأمريكي قد لفت الانتباه الى ان طريقة عصرنا هي استخدام اكثر من نموذج واحد في البحث. وما اسماء بتقنية (الحكم المعلق) هو اكتشاف القرن العشرين في حين ان تقنية القرن الماضي كان الاختراع او الابتكار. وهذه المسكة البلاغية يستخدمها احد منظمي المعرض الأمريكي في وارشوحين يريد التدليل على ان لا شيء هناك غير (الاحكام المعلقة) التي هي في جميع الاحوال ليست بالكامل. فالفنانون لا يملكون هدفاً واحداً. كذلك ليس هناك «تقدم»

وخط للتطور يسمح بمتابعة تحولات تصوير السبعينات هد

وكان النقد البولندي موحد الرأي والموقف زاء المعرض الأمريكي: انه معرض لفن لا يملك. فقد توقعوا ان يحمل المعرض الصفة التمثيلية قبل كل شيء. وبعبارة اخرى فما عرض في وارشو كان اعمالاً لفنانين من شتى الدرجات. عند النقاد فسر خيبة الامل التي أحدثها معرض بكون لوحاته تعكس اوضاع الفن العالمي عامة والذي تتحكم به قوانين اخرى. فمصور امريكي يأخذ بنظر الاعتبار النزعات والميول، الاذواق السائدة في عالم التجارة بالاعمال الفنية، وجمالياته. ووجد ناقد اخر ان ما كان الاهم في تصوير السبعينات الأمريكي هو ليس اللوحات بل تلك الاوضاع البصرية والاخرى الانطباعية التي لا يمكن نقلها الى مكان اخر

فالفنانون الأمريكيون ومعهم (ان كان ذلك مقدمتهم) جوقه النقاد والمنظرين ساء جد دخلوا (عصر ما بعد المودرنزم) حيث امتنعوا عن (الانتاج) وتبادل ما اسموه بالمواد الفنية وحيثما عجز المكان بشتى الاستعراضات والتظاهرات لمثلي ما يسمى بنزعة (ضد الفن) الا ان المعرض الأمريكي حوى النزعة الاخرى التي تمثل القطب الاخر - التي لم تكن ممثلة في المعرض بالصورة المناسبة. فقد كانت هناك لوحة واحدة فقط الى جانب عمليتين جرافيكيتين يمثلان بصورة ضعيفة هذه المدرسة الجديدة كذلك فـ (اقليمية) المعرض جاءت نتيجة الصعوبة القائمة في حشر اولئك المصورين في التيار الرئيسي للتصوير الأمريكي الذي تحده سماته ونزعاته المراكز الفنية الكبرى وفواير التجارة ايضا وكما يقول الناقد الأمريكي مارك ستيفنس في مقالة نشرها في مجلة (نيوزويك) ان مصوري الاقاليم لا يكثرثون بحكم بعدهم عن نيويورك بـ (ستراتيجية الخطوة التالية)

ولعل خيبة الامل الاكبر، هنا، لقيها فوتشيج سكروود وزكي ناقد مجلة (بروجيكت) الفنية البولندية المعروفة فبرايه كانت الاعمال المعروضة تتميز بالعادية وليس هناك ما يقترح الجدة. كذلك ينتقد قوميسار المعرض وهو المصور الأمريكي والناقد المعروف دوغلاس ديفيز على عدم اتخاذه موقفاً محدداً وواضحاً ازاء المعارضات. وما يتفق عليه الكثيرون مع هذا الناقد البولندي هو ان المعرض لم يدعم بالمعطيات الوافية عن فنانيه. فالناقد والزائر يميلان والحالة هذه الى الاخذ بالانطباع الذاتي حيث يسوح المرء حدسياً مع هذه اللوحة او تلك فهنا اكتشاف لفرح طفولي متكلف واخر لربط تقاليد المشهد الطبيعي الامريكية بالتقنيات المعاصرة او هناك البدائية المحورة او العودة الى (الوحشية). كذلك لاحظنا جميعاً ان السيادة ليست لأسلوب واحد..

عدنان مبارك - وارشو





معرض الكرافيك البولندي  
وارتنو

ماريا لوتسكفتس - الصقر قبل العاصفة - 1

اقيم في الفترة الاخيرة في قاعة (زاخينتا)  
المشهور في وارشو، المعرض الجرافيكي السنوي  
لعموم بولندا. وكان التاسع. واختاروا لمعرض  
هذه السنة اسما مركبا: الانفعال - الصواب -  
الواقعة. ويبدو ان هذا الشعار قد طرح بعد  
تمحيص طويل لمعاني الكلمات الثلاث -  
القاموسية والشائعة معا

وطبيعي ان التعامل جرى هنا مع الاصل  
اللاتيني. فعن الانفعال يقول القاموس انها  
تعنى الاثارة القوية والاضطراب الداخلي  
والمعاناة الشعورية الشديدة. اما المسؤول  
المعرض فيقول ان ما نفهمه حذسا من كلمة  
الانفعال هو العلاقة الشعورية بالعالم وحوافزه  
كذلك تملك كلمة الصواب (واصلها اللاتيني  
يعنى كلمة العقل) معاني عدة. مثلا يمكن ان  
تعنى صحة وجهة النظر والرأى والموقف  
والتصرف ويمكن ان تكون - والقول ثانية  
لمسؤول المعرض - برهانا يدل على صواب  
احدهم او سبب مبرر او قدر مقرر لشيء ما (في  
الفلسفة) او جملة تكون حقيقتها شرطا يكفي  
للاعتراف بحقيقية جملة اخرى. الا ان التفسير  
المفضل لدى هذا المسؤول هو الذي يجعلها قريبة  
من المنحى العقلاني او معتمدة على العقل  
ولننتقل الان الى كلمة الواقعة! انها كل ما دخل  
او يدخل الواقع او انها الحادثة او الظاهرة او  
لعرض او الفعل او حالة محددة للشيء. وهنا لا

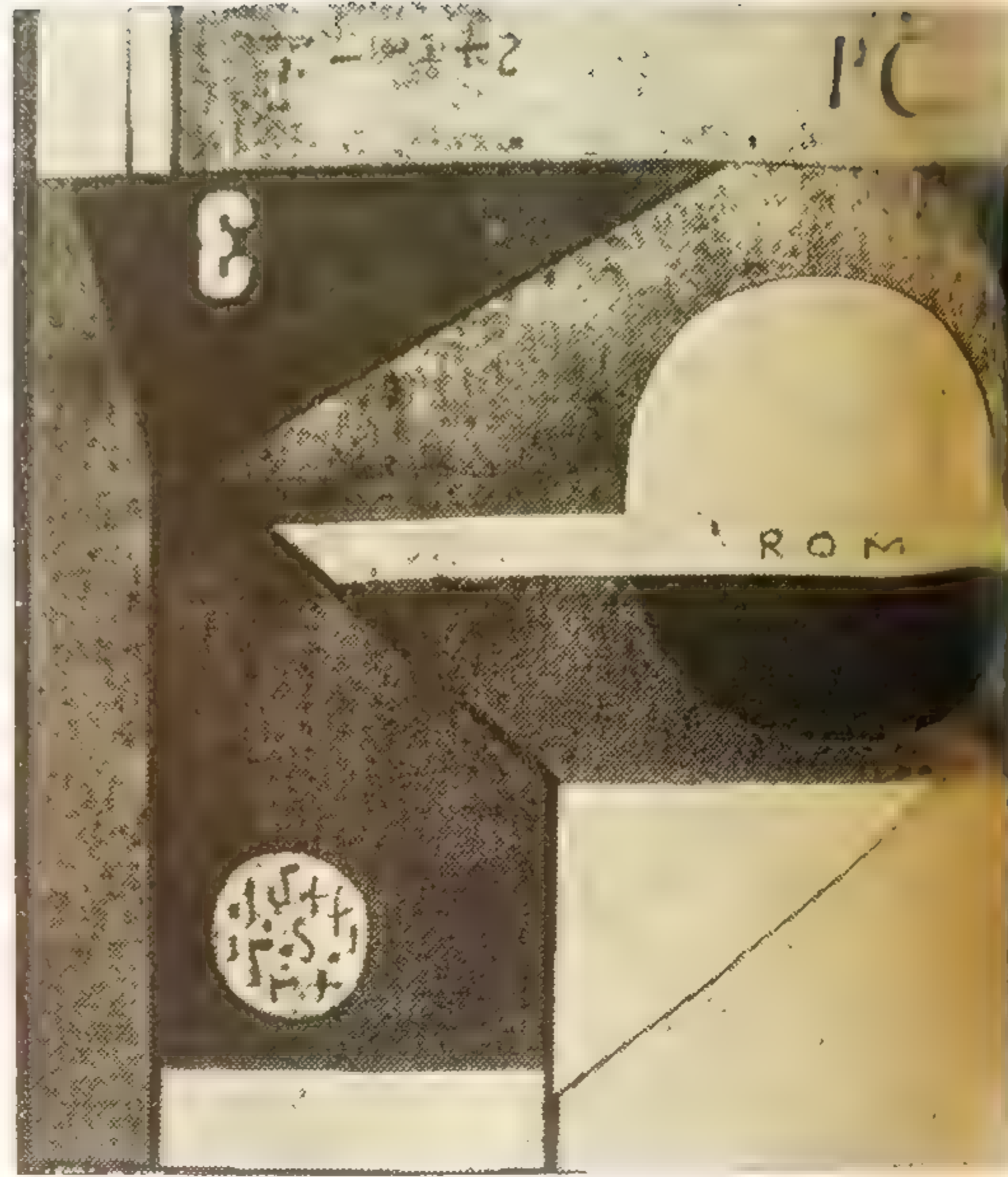
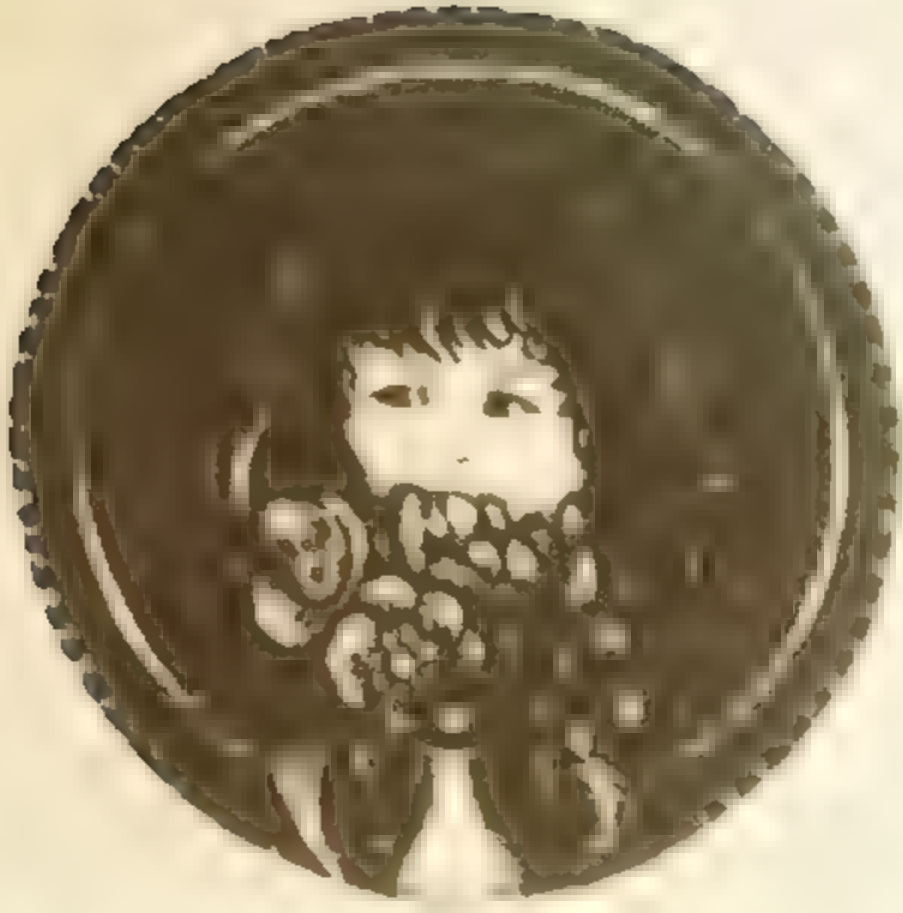
مجال، للخلاف بين صياغة القاموس والآخرى التي يستخدمها المسؤول الذي دعانا جميعا الى أن ننتبه الى امكانية التعامل مع العالم الخارجي ومظهره وقوانينه او مع احوال المعاناة والمواقف الذاتية من خلال (الانفعال والصواب والواقعة)

وفي الواقع كان شعار المعرض اقتراحا موجها الى الفنانين يخص اختيار احد السبل الثلاثة في تنفيذ الجرافيك المخصص للمعرض. وكانت النتيجة كالآتي، من مجموع 96 فنانا اسهم في المعرض اختار 38 منهم سبيل الانفعال حيث صاغوا من خلال الكلمة اشكالا للتعبير متباينة للغاية. واكد ان الكلمة غير دقيقة. فهي قد تشمل التعامل مع الاشياء المرئية والصور المخلوقة وحالة التوتر الناشئة لدى الفنان نتيجة عملية الخلق. وكان هناك 15 فنانا فقط اختار (الصواب). والغريب انه ليس كلهم من صنف المؤمنين بـ  $(1 + 1 = 2)$ . فغالبا ما فهموا (الصواب) كتقديم لموقف او اعتقاد شخصي وفيما يخص (الواقعة) فقد كانت من نصيب 14 فنانا. وهنا حصل التباين او التنوع ايضا فاحيانا تكون (الواقعة) لديهم تسجيلا او كشفا للعلاقة بأشياء ملموسة او احداث خارجية، وفي احوال اخرى كانت تعني تحديدا المعاناة ملموسة او اخرى اصبحت قائمة بفضل تدخل

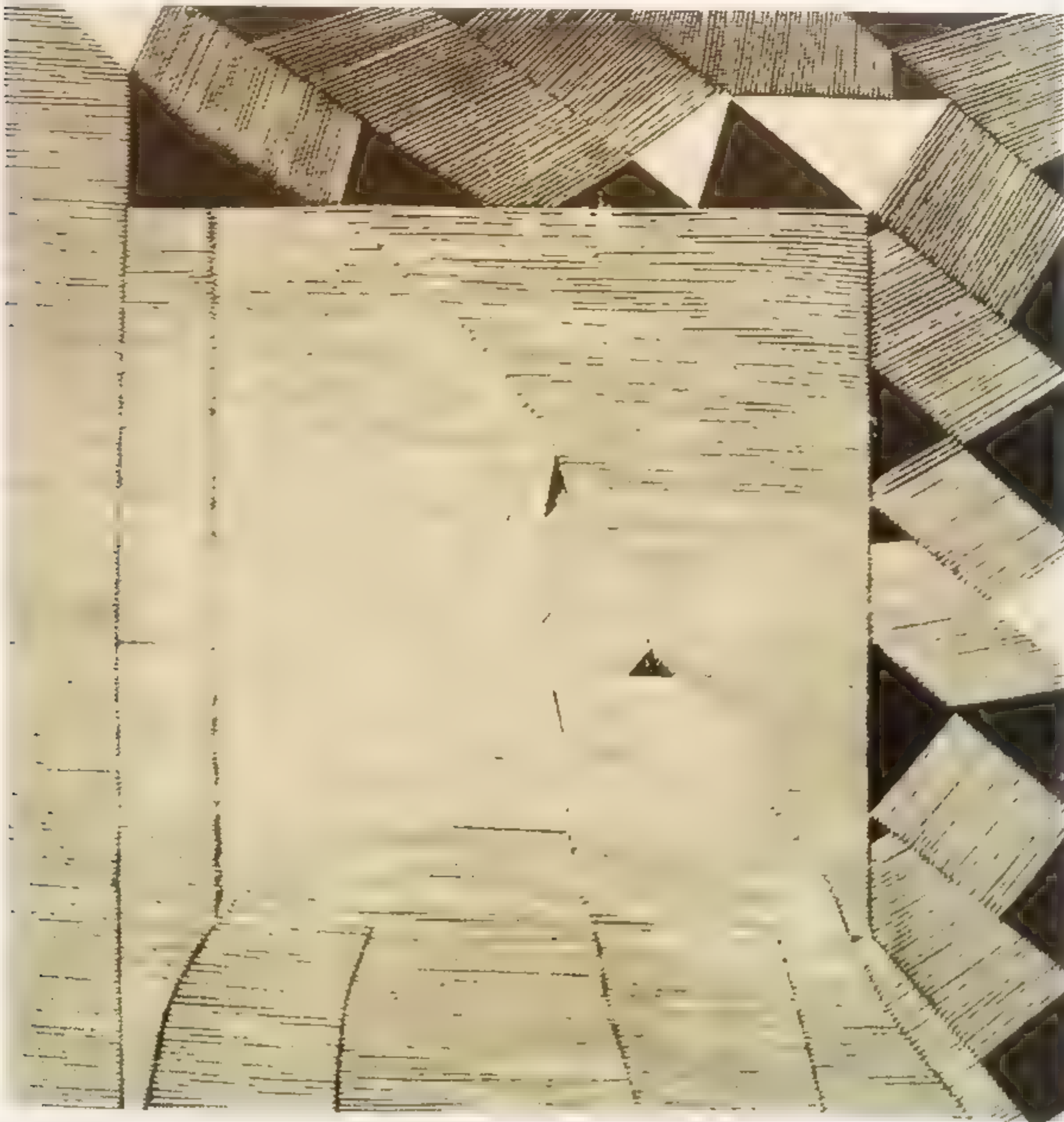
وكان هذا هو الحال في كل عصر من عصور  
من حلال كماله في كل عصر من عصور  
يعرف في كل عصر من عصور  
شكر في كل عصر من عصور  
الافتقار في كل عصر من عصور  
وصفي في كل عصر من عصور  
الاستعداد في كل عصر من عصور  
وكل عصر من عصور  
ليس كغيره من عصور  
رغم كبره من عصور  
يأخذ في كل عصر من عصور  
في كل عصر من عصور  
يكون في كل عصر من عصور  
كل عصر من عصور  
يتميز

أول ما يلفت النظر في هذا المعرض هو  
الاستمرارية المدهشة لتعاشير الأساليب وعلى  
قدم المساواة. فالمعرض يكشف بوضوح عن  
حالات التوازي فيما يخص الأساليب والتقنيات  
هذا إذا قررنا أن نعامل مزج الأساليب  
كالأسلوب الرائد والسائد الآن. فتحوير لوحات  
الأساتذة (وليس القدامى فحسب) بطرق  
تذكرنا بتظاهرات الدادائيين وما صنعوه بمونا  
ليزا، ومزج الرسم الهندسي بالفوتوغرافيا  
التلاعب بدرجات اللون في مشهد يكرره القبار  
مرات عديدة، أو الأخذ بسبل تصويرية يصنع





يانينا كراويه - روم - 1977 (الجائزة الاولى)



عند استخدام الزيت فقط، او تطبيق تقنيات سينمائية واخرى للفوتومونتاج او الفوتوكولاج - كل هذا وغيره اصبح خبزا يوميا في شتى التظاهرات القطرية والعالمية للجرافيك الراهن. ومعرض وارشو هذا يوميء بقوة الى الاعتقاد السائد عن الاصلية والتجديد. فالفنان لا يصهر اشياء اليوم في بوتقته بل اشياء الاخرين. وهو يجد ان الاكتشاف كله يوجد في كيمياء المزج وبعض اعمال المعرض تناولت الاحداث الراهنة في البلاد الا انها لم تكن حاضرة فعلا في الحدث بل ارادت ان تسجل فحسب ذلك الحضور. كذلك من الصعوبة عزل التأثيرات وفرزها في مثل هذا المعرض الذي اراد ان يطرح حصيلة عام واحد لفن الجرافيك البولندي ذي التقاليد والانجازات الكبيرة حقا. وهذه التأثيرات التي يتجاهل النقد البولندي قيامها عامة، نجدها ذات منابع متباعدة كثيرا الا ان روافدها تنعج بتيارات التصوير والجرافيك الاخر (الملصق الفني) والفوتوغرافيا والاستعارات... عالم التكنيك والتكنولوجيا. وقد تكون صدفة مسألة قيام الاعمال الفائزة بتمثيل النزعة الرئيسية لجرافيك اليوم - الصلة القديمة بالتصوير، وتحوير الاساليب القديمة، والتأثير الفوتوغرافي، والنزعة الهندسية الهادفة الى التوكيد على اتنا في عصر اللاشكلي ونظريات الكم وان رموزه المباشرة هي اقانيمنا



بدأت الرحلة المرسومة للمعرض الكبير ،  
المظاهر الاله الهندوسي شيفا ، في الولايات  
الاميركية المتحدة ، انطلاقاً من مدينة فيلادلفيا  
في شهر اذار من عام 1981 ، ومن ثم انتقل الى  
مدينة فورت ورث ، فمدينة سياتل التي  
استضافته ما بين 25 تشرين الثاني 1981 و 31  
كانون الثاني 1982 ، وستكون لوس انجلوس  
المحطة الاخيرة لهذه الرحلة وذلك ابتداء من 18  
اذار ولغاية 30 من نيسان 1982

قوام المعرض ما ينوف على مائتي عمل فني متميز استعيرت من نخبة من المؤسسات الفنية في الهند وأوروبا والولايات الاميركية من اهم النماذج الفنية الهندية التي اتسعت لها عدة قرون من التاريخ الهندي تعتمد ما بين غزو الاسكندر للهند في الربع الاول من القرن الرابع قبل الميلاد ولغاية القرن التاسع عشر الميلادي . ومن تلك النماذج ما شملت اعمالا نحنية حجرية وبرنزية، بالاضافة الى الرسوم التي تعود الى مدارس ادائية متعددة الاتجاهات

أيضا وأنه عبر هذا التعميم عن المحدود أحد  
أسس الاحتمالية بموجب فيها الحدود  
والنقصان هو ما ذهب إليه شكلا فخص  
السطواني يدعى الكا. وهو عايد في عه  
توسط المقعد المخصص له، وتحيط به أسكا



للعديد من مظاهره بالإضافة الى زوجه «بارفاتي» وولديه «كانيشا» المصور على هيئة فيل و«كارتيكيا» على هيئة قرد، وعلى مدخل الغرفة يقف الثور «ناندي» حارساً لها وهناك من يعتبر «ناندي» من بعض هياأت الاله «شيفا».

ومن الاشكال التي شاعت عبر عصور مختلفة وجسدت «شيفا» في تماثيل متعددة ما صورته على هيئة راقص ذي اربع اذرع، فكان في بعضها يبدو واقفاً على جسد عفريت يسجد تحت قدميه، وفي بعضها الآخر على هيئة اعتيادية وطبيعية الا من الايدي الاربع، ويذهب بعض الذين ارحول للرقص الهندي الى القول بان صفة القدسية التي اضيفت عليه كانت متأتية عن اعتقاد ديني ظل سائداً لفترات طويلة من تاريخ الهند يشير الى ان الرقص خلق الهي وان الالهة هي التي خلقتهم ثم اورثته للناس ليضيفوا الى ما كان معروفاً عن حياة الالهة وصفاتها صفة جديدة وطقساً جديداً في العبادة، معززين ذلك بما ورد في الاساطير الهندوسية من اشارات تدل دلالة قاطعة على ان الالهة كانت ترقص وان الرقص من بعض مميزاتها. ومن بين جميع الالهة الهندوس التي اقترنت اسماءها بالرقص ينال الاله «شيفا» القسط الاكبر من الاهمية فاليه ترجع الاساطير خلق هذا الفن وفضل تعزيز مكانته وتطويره وان عدداً كبيراً من الاساطير تجي على ذكر العديد

من القصاصات التي استشهد بها السيد  
 بقاها وتبقى له فيخصه من  
 اهل السكوني الهندى بكلاً حبيب  
 من الله بعد عن في القصاصات  
 كما لا يخفى على من يقرأه  
 بقاها على كلاً من  
 القصص التي هي في القصاصات  
 انما هي في القصاصات  
 المستندة الى حسن ما  
 انما هي في القصاصات  
 الكون في القصاصات  
 في الهند كالأفغانى  
 الصور والقصص التي  
 سيقا على هيئة هند  
 ولا يشك من عبق القصاصات  
 المرتبطة بظروفها  
 جلالها سعة تفصيلها  
 ومحيطها لتعدي القصاصات  
 للمقامل فيها من حسن  
 مستقلة عن تلك القصاصات  
 بصفتها الحمالية وحرف

مکرمہ



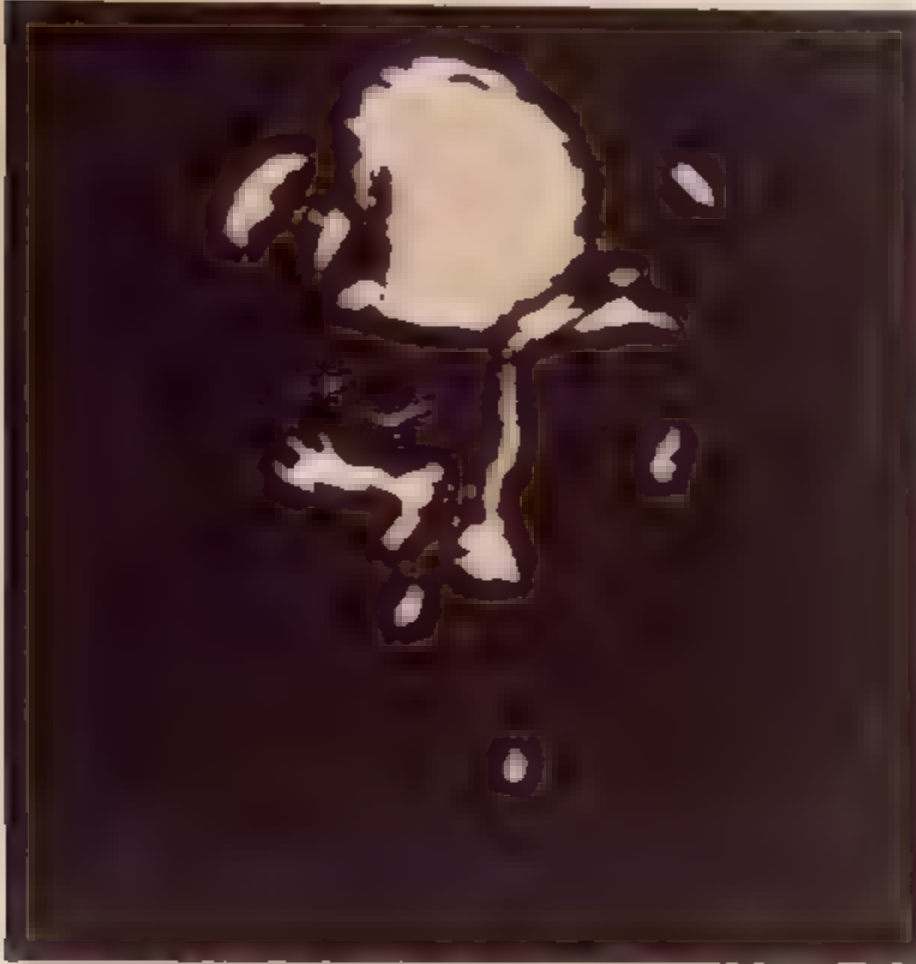
عوتومونتاج للفيضان الألماني هانير بلوم

كان السويدي اوسكار غوستاف رايلندر اول من ابتكر الفوتومونتاج. وحصل ذلك في إنجلترا في عام 1857. والمعلوم ان تكييف لوساح معروف قبل اختراع الفوتوغرافيا الا ان الفوتومونتاج يعتبر اول مظهر ملموس للتفكير التشكيلي في حقل الفوتوغرافيا. وفي قرننا هذا نجد جميع اتجاهات الفن تستخدم هذه التقنية





كرشنر - اعلان لنيهاارد - 60x40 - حفر خشب



نولده - صورة للفنان بيده 60x43 - حفر حجر  
من الفنانين التشكيليين والكتاب والشعراء والنقاد والناشرين لخلق عالم خاص بهم ومستقل كل الاستقلال عن نوايا الرأسمالية الاوربية والعسكرية السائدة روحا وفكرا في تلك الفترة

وقد اتسمت عالوية اعمالهم بصورهم الشخصية ضمن رؤية رومانسية تغرض حالة روحية متاملة لنفس معمر عن العالم الخارجي المملوء بالجرائم والدماء، وتعلر اشمئزازها عن حضارة القرن العشرين. مم ادى بهم الى مناخات دينية، ومعتقدات بدائية عادت ببعضهم الى الفنون الافريقية التي هزت بشكل واضح في اساليبهم الادائية

ويوم ان وضعت الحرب العالمية الاولى اوزارها، كان لهم دورهم في تصوير الخراب والدمار وما لحق الانسانية من خيبة امل بقيام عالم مثالي يسهم عنهم عن تحقيقه. فكان العكس الذي رفع من عتمة اعمالهم وسخريتها واساها وهجو العسكريين والرأسماليين الذين تعودوا على الاتجار بشقاء الآخرين، ومن هنا ورغم عتمتها، كانت صورهم تعبر عن نزوع ثوري تألفت مع حركات ثورية واسعة وسرعان ما طرحت لوحاتهم موقفاً سياسياً، ودعوتهم الانسانية للوقوف ضد الحرب وضد الشقاء والاستغلال، تهمة ضدهم سولت لهتلر بعد استيلائه على الحكم في المانيا على مطاردتهم واضطهادهم بحجة انهم فنانون متفسخون واعداء للمجتمع الالمانى

بين الصورة (النفعية) والاخرى الفنية. وعامة فالفوتومونتاج يعد نوعاً من الخلق في احوال اعادة الخلق. ويمكن ببساطة ان نعقد هنا المقارنة بينه والمنحى السوربالي ذي الطابع الفوتوغرافي او الطبيعي (دالي وماحريرت وكريكو) فالمربات في العمل السوربالي والاخر الفوتومونتاجي هي طبيعية وعقلانية الا ان العلاقات القائمة بينهما لم يعاد خلقها (كما في الفوتوغرافيا) بل خلقت وفق ارادة الفنان وليس الطبيعة

هذا الحديث عن الفوتومونتاج له مناسبتة ففي احدى المدن البولندية يقام بينالي للفوتومونتاج بدأ قطريا وصار الان عالميا. وكان بينالي الاول قد نظمه الجمعية الفوتوغرافية في المدينة عام 1973. ومع كل معرض ما زالت تنظم المسابقات. وهذه الفعالية التي يقولون عنها في بولندا بأنها بعثت الفوتومونتاج من قبره التعبيري والسوربالي القديم، قد وضعت الان عليها علامة الاستفهام. فمؤعد بينالي هو العام القادم، الا انه قابل للتأجيل وحتى الالغاء لاسباب يجدها البعض تنظيمية والاخريربطها بالاوضاع الراهنة في البلاد. ومن المتوقع ان يبقى السؤال: ان يكون بينالي او ان لا يكون؟، قائما لأشهر عدة وحتى تنتهي المناقشات الحامية الجارية الان بشأنه.

## الإنسان في معرض ألماني كاليفورنيا

يقام حاليا في متحف مدينة «لوس انجلس» معرض خاص «بالانسان في كرافيك الحركة التعبيرية الالمانية» والذي سيستمر الى 3 كانون الثاني 1982، ومتحف لوس انجلس هو المحطة الثانية لهذا المعرض بعد ان قام بتنظيمه متحف جامعة «بركلي» في كاليفورنيا خلال الربع الاخير من العام المنصرم

وقد اعتمد المعرض على نماذج من مجموعة خاصة لمؤسسة «روبرت كوررفكند» عن فنانين حركة «ديربركة - الجسر» الالمانية والتي كان مركز نشاطها برلين في اوائل القرن العشرين، ويورد بين اسماء كبار فنانيتها اسم «بكرمان» و«دكس» و«كروس» و«هيكسل» و«كرشنر» و«كوكوشكا» و«كولوتس» و«مايرنر» و«نولده» و«بيكشتاين» و«روتلف»

وتقوم حركة «ديربركة» على تأكيد القيم الانسانية وتعميق الوعي بانسانية الانسان من ناحية، وعلى الافادة من التراث الفني الالمانى منذ عهد النهضة عبر رؤية استقرائية جديدة لاعمال هولباين وكرافاخ ودورر وغيرهم، ومن خلال المفهوم الشامل للمشاعر الانسانية التي تميزت بها اعمالهم، فهي بهذا المعنى تعزز من استمرار خط تراثي وادائي تحلقت حوله نخبة

التي ترتبط بشكل ما بجورج ميه ذلك الساحر المحترف الذي اكتشف بالصدفة ما يسمى بالصورة المزدوجة حيث طبق فيما بعد تقنية اخرى في افلامه، قائمة على ظهور الاشياء واختفائها الفجائيين، ثم تحليق الناس والاشياء في الهواء او انشطار الهيئة الى هيتين او اكثر او تقلصها او تضخمها الفجائيين. وكانت السينما الصامتة قد اخذت بهذه الاختراعات التي اثارت عميق الدهشة والاستغراب لدى الجمهور انذاك. ونجد مخرجين امثال ادوين بورتر وخاصة دافيد وورك غريفيث يستخدمون المونتاج الفلمي لكسب ما يمكن تسميته بالاختصارات التفكيرية او الزمنية او المكانية كذلك اخذوا بهذه التقنية عند اللجوء الى اسلوب الفكوس الى الماضي في السرد الروائي. ولا يمكن ان نغفل هنا ما حققه الفلم التعبيري الالمانى، الا ان اكبر انجازتم على يد المخرجين السوفييات وفي مقدمتهم سيرجي ايزنشتاين ونظرياتهم عن (السينما الفكرية) و(مونتاج التشويق) وليف كوليشوف وفسيغولود بودفكين واضع نظرية (المونتاج الانفعالي). وحين ولد الفلم الناطق في العشرينات تعرضت لغة المونتاج الى التنقية والنزعة العملية.

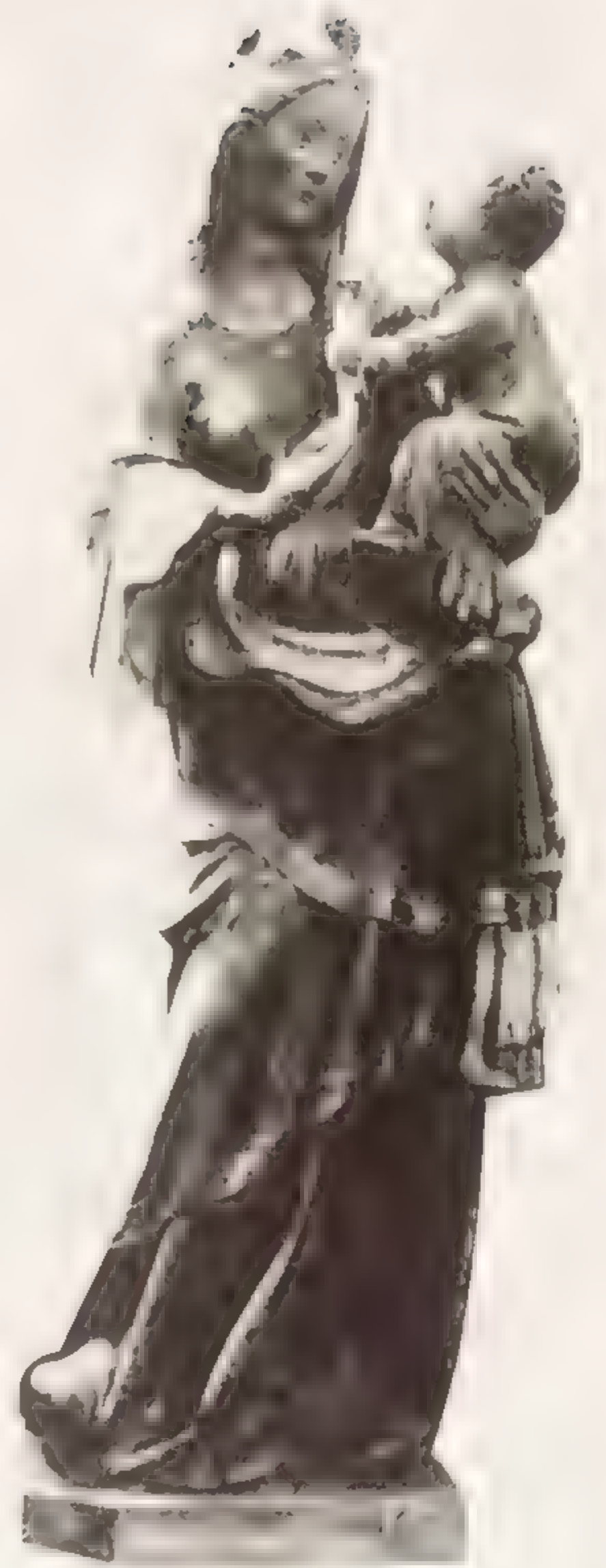
وفي الحقل التشكيلي كان البادئان بتقنية الفوتومونتاج هما بابلو بيكاسو وجورج براك في حقبتهم التكعيبية (1914). وفي عام 1916 تظهر اول اعمال الفوتو-مونتاج للمصور



فوتومونتاج للفنان البولندي بوغدان اوبيولا الالمانى جورج غروش وزميله جون هارتفيلد والتي سميت بالصورة المصوقة Klebebild وبها بدأ ذلك الازدهار الباهر لهذا الصنف الفني في المانيا. اما الدادائيون (راؤول هاوزمان وهانناخ هوينج في برلين ويوهانيس بارغلد وماكس ارنست في كولونيا) فيعدون اليوم كلاسيكي هذا المشغل.

ومرة جرى تمييز ثلاثة انواع للفوتومونتاج الفني والتجاري والصحفي. واكد ان الحدود التقنية والتعبيرية بين الثلاثة هي وهمية. ولعل البوب آرت اول مدرسة فنية جعلت منها وهمية تماما. كذلك فتقنيات هذه المدرسة (السيريغرافيا وطباعة التصاميم المعتمدة على تقنية الفوتوكولاغ) ساعدت على ازالة الحواجز





## مآثر الفن القوطي لعصر شارل الخامس باريس

«المنمنمات» في انكلترا، وفن «الزجاج المعشق» في فرنسا. وقد امتاز الفن القوطي في ايطاليا بالنصبية والتشكيلية وفي فرنسا بالمشاعرة في الخطوط والألوان، وقد اثار نوعاً من التنافس بينما كانت الغلبة فيه دوماً بالنسبة الى ان تسلمت الاخرة المسيرة في عصر النهضة، ويبدو هذا التنافس واضحاً في المعرض نفسه الذي يركز على باريس «كانتربول» اوروبا في تلك الفترة وعاصمة شارل الخامس، كما يركز على بعض الاقاليم الفرنسية مثل «تولوز» و«أفينيون». وهكذا فاختيار فترة شارل الخامس عنواناً للمعرض له معناه المقصود، ففي هذه المرحلة ولد اللوفر وسانت دونيس وسانت شابييل،... الخ... ومما يجدر الاشارة اليه ان الفن القوطي رغم انه يمثل اخصب وأصل مرحلة فنية عرفت اوروبا واستمرت تأثيرها حتى باخ ورامبرانت فهو مهيز الجناح بشكل عام بالنسبة لعصر النهضة وينسج الالهة المقصود حول بعض نماذج الكتيمة اللاموضوعية وذلك بسبب احساس بناء الثقافة المحلية في كل بلد اوروبي بأن هذا الفن يقلل من

تكشف إدارة المتاحف في باريس وباقصى امكانياتها التكنيكية من جديد عن الكنوز الروحية لتلك الفترة، وازافة الى غنى المادة الذي يشكل فرصة معرفية نادرة، فان أسلوب العرض المتطور والجديد في الميادين السمعية والبصرية تحمل الزائر ببسروسهولة الى مناخات الموسيقى والشكل التاريخيين وذلك عبر تسجيلات وشاشات عرض تعكس وهج ووضوح تلك المرحلة.

وينتشر الفن القوطي في العصور الوسطى ابتداء من 1250 او 1260 ليبلغ اوجّه في القرن الرابع عشر، والواقع انه امتد اكثر من ذلك ففي فرنسا لوحدها استمر اكثر من 400 سنة وهذا ما يثبت القول بأن الفن القوطي اذا كان «مضيئاً» في القرن الرابع عشر فقد اصبح متوهجاً في القرن الخامس عشر.

وقد انتشر في كامل اوروبا، في فرنسا وايطاليا، في انكلترا واسبانيا، في بوهيميا وألمانيا، وحتى الشرق اللاتيني تاركاً في كل اقليم بصماته المحلية بشكل نسبي. وقد ولد في تلك الفترة «فن الحامل» في ايطاليا ونما فن



خصوصيتهم القومية فهو بمثابة فخ اوروبي مسيحي قبل ان يكون ذا خصوصية محلية وهكذا فالسعي لتأكيد مركزية باريس ثم فرنسا ليس جديداً، ذلك ان التنافس القومي كما ذكرت داخل هذا التراث الثمين اصبح سمة اساسية في طريقة معالجة كنوزه الروحية وطريقة اختيار نماذجه للعرض

### العمارة القوطية بين النور والعمامة

ان التطور الكبير في مجال العمارة (خاصة الدينية) في تلك المرحلة يطبع بقية الميادين التشكيلية بطابعه.

وهذا التطور بشكل اساسي يبدو في التحول من نظام الكتلة المعتمدة الثقيلة ذات الطابع المعماري الروماني، الى نظام الفراغ المحاط بتوزع قشري من الحجر، وتوزع في الضغط وفق اغصان معمارية او حسب نسيج محزم، ولا يمكن الاستهانة بهذا التحول على المستوى التكنيكي، ذلك انه يفرض تعاملًا جديدًا مع الجاذبية الارضية وسلوكًا معماريًا أكثر خفة ورشاقة في تجنب الكثافة الثقيلة للأرض، ان العمارة القوطية لا تملك وزناً بالنسبة للطراز الروماني، ولكنها تملك فراغًا يفرغ وزنه على الجانبين.. والقوس القوطية المدعوة «أوجيف» تعتبر رمزاً لهذا الطراز ولتلك الروح الفراغية النحيلة، قوس ممشوقة متطاولة تلتقي مع مثيلاتها في القبة العالية في رأس فراغ هائل يمتد باتجاه السماء وتستوعب ايقاعات فراغية تقوم عليها فواصل الأعمدة والدعامات والأقواس تتردد جميعها بأصداً لانتهائية لتتعايش مع اصداً موسيقى الأورغ

- ان رقعة سماكة الجدران واتساعها يسمح بمضاعفة الفتحات والنوافذ ويعطي مجالاً لاستقبال رحابة النور الطبيعي، وبالتالي فان ضرورة الزجاج المعشق ادت الى ازدهار ورشاته، والبحث عن الاسرار التكنيكية والنفسية التي تدمج شظايا الزجاج المعشق المتعددة الألوان بالعمارة، وذلك عن طريق النسب وتوزيع الألوان وقد تم اختراع طريقة للتدرج اللوني في تلك الفترة هي طريقة «الفريزاي» التي تهىء لتلوين سطح زجاجي بدرجتين دون حاجة الى زيادة فواصل الرصاص.

يسهم الزجاج المعشق بقيادة النور الالهي ودعوته ليتسرب الى داخل المعبد مروراً بفراديس من الزهور الشفافة الملونة، والتي في كثير من الأحيان تمثل مشاهد دينية من العهد القديم والحديث.

وتعتبر كنيسة «سانت شابيل» المقامة في مركز باريس عام 1248 من أهم الأمثلة - هذه الكنيسة الملكية تكاد تكون بلا جدران بسبب اتساع رقعة الزجاج المعشق - وبحيث يحس الزائر بعالم سماوي كريستالي ضوئي يلفه من كل جانب ويفقده احساسه باليقين الزماني، كما



نموذج مألوف من الاواني الوافدة من العالم العربي والاسلامي

الوسطى وحصد اكثر من ثلث سكان القارة واطف الى ذلك اندلاع الحرب الطاحنة بين فرنسا وانكلترا - حرب المائة عام منذ 1337 ومما وسم هذه الفترة بالازمات الاقتصادية والثورات من طرف والفردوسية من طرف آخر.

بين الرخاء الفني والموت الجماعي كان هناك زواج متناقض ولكنه اكيد، ويبدأ منذ 1340 انعطاف حاسم في اللباس، تحول عن الالبسة الفضفاضة التي استمرت طوال العصور الوسطى («تونيك» مع اكمام مرخية عريضة)، نحو الالبسة المشدودة الضيقة القصيرة، تحول تدريجي من الكساء الروحي نحو العري المادي لعصر النهضة.

ميدان آخر من التنافس بين ورشات الابداع الفرنسية ومثيلاتها الايطالية يقع في تجارة القطع الفنية الصغيرة الاحتفائية والاستقرائية، الشفافة او المرصعة بالجواهر، العاجية او الملونة بالاحجار الكريمة او بالسيراميك، اضافة الى بعض انماط السجاد والبرونزيات، بعضها قريب من الفن الاسلامي، ولكن الأرابيسك فيه لا يخلو من النمطية

يحس بالاستسلام لغبطة روحية يندمج فيها الداخل بالخارج.

ان الامتناع والنحالة المعماريين لهذا الطراز اصبحا سمة تعبيرية روحية، وتكاد تشبه مجموعة الابراج فرقة من الصليبان المتراقصة الابرية والمتشامخة نحو السماء، والموغة في العلوبتفريغاتها النحيفة وبالتفصيل والتخريم الذي يجعل من مجمل الشكل المعماري وكأنه دانليل من الحجر، هذه النحافة تناسب نحالة ودقة المنحوتات الخرافية والدينية التي تشكل جزءاً من العمارة، وان هذه الاشكال القدسية التراجيدية نجدها مستمرة في اساليب بعض الفنانين المعاصرين من أمثال «جياكوميتي» و«جان دوبوفي»، عبر الاشكال الشوكية التي تذكر بالكليل المسيح الابري.

هذه المرحلة تحتوي انماطاً من التعبير النحتي الرهيب الخاص والذي يمثل اجساداً مهترئة منخورة تسمى «ترانسي» مستلهمة من مشاهد الطاعون التي طبعت هذه الفترة المتناقضة المضيفة القائمة، ذلك انه في عام 1348 خيم الطاعون على اوروبا في العصور



والتحذلق الاستعراضي

وقد استطاع شارل الخامس (1364-1380) ان يجدد حصون سور باريس من «الباستيل» وحتى «فانسين» بأسوار وقلاع قوطية متطورة الطراز، ويعتبر مع اخوته الثلاثة من اكبر مشجعي الفنون، ففي تلك الفترة بنيت معالم

باريس التي تشكل وجهها الزاهي: اللوفر حصن فانسين، كنيسة سانت شابيل، واخيرا كنيسة سانت دونيس التي تعتبر مرحلة هامة في تاريخ النحت في فرنسا والذي وضع نفسه موضع المتسابق مع مثيله الايطالي: نحت ديني واقعي لحدي يوضع على القبور بحيث تبدلنا

كنيسة سانت دونيس وكنيسة سانت دونيس مدينة من الأجساد الرخامية الساحبة من الغبطة الواعية، (اعلان المعبد صورة تمثال شارل الخامس) اما فيليب الشجاع، وبنيي العماير المدنية الزاهية مثل





بورج» واسار قصير «بواتيه»، ناهيك عن آثار  
فولتير التي كانت قد كانت في كل مكان قبل  
الفرنسية.

رسوم المنمنمات والصور التوضيحية  
في كتاب هذا النوع من الكتب في حوض  
الكنيسة هي من نوعها في حوض  
البلاد والكنيسة معا ويعتبر جان بوسيه  
(1334 1334) من قبله من قبله  
التي كانت في حوضها في حوضها  
المنمنمات والرسوم التوضيحية طول فترة القرن  
الرابع عشر وفي من قبله من قبله  
المعروضة ويظهر في الحوض من قبله من قبله  
ان يظهر عن القوم في الاصل في الحوض  
المعروفة في ذلك الوقت وقد كان هذا الحوض من  
بحت التنايل لصعوده سيب.

الملكة جان ابنة البرجحة من قبله من قبله  
الرابع) استمر اسمها من الحوض في حوض  
تركها واهمها كتاب من الحوض في حوض  
المعرض بحت رقم 239 ويكن مع حوض  
الذي الطيب تعبر سوب بوسيه من قبله من قبله  
مجموعة من ماضي عن في رسم حوض من قبله من قبله  
للعالم معالين من صورة الحوض من قبله من قبله  
الى مضمون القصص المرسومة بحت من قبله من قبله  
وبصف حواشي وهكذا الترتيب في حوض من قبله من قبله  
هامين اضافة وباريس حوض من قبله من قبله  
تولوز - واغبيون

وهكذا نجد في حوض حوض من قبله من قبله  
تتجبر في العصور الوسطى كره في حوض من قبله من قبله  
الفن الروماني، وفي حركته من قبله من قبله  
روحانية الفن البيروني والاسلامي من قبله من قبله  
والمادية الانسانية اليونانية من جهة اخرى ومن  
عصر النهضة ينتصر خط الجذب الاخ  
المادي، وتقطع وساحة حوض من قبله من قبله  
تصلبا بعض ولتي عن حوض من قبله من قبله  
دعوته للمؤتمر الذي سيجر في حوض من قبله من قبله  
العرب على الغرب» وكان شعاره

**الحضارة العربية والأوربية حضارتان متكاملتان في العصور الوسطى**

اما اتين سوريفو فهو يتحدث عن النحات  
العربي الغربي في العصور الوسطى من قبله من قبله  
يفضل الخط العربي عند من قبله من قبله  
بخصوص من قبله من قبله

ان ما حوته من قبله من قبله من قبله من قبله  
كان على حوض من قبله من قبله من قبله من قبله  
المعسو بعضه من قبله من قبله من قبله من قبله  
السامي. ويظهر في حوض من قبله من قبله من قبله من قبله  
وباريج العصور الاسوية يصادق على ذلك  
تصادق على ذلك بعض المعروضات من امثال  
البحيرة الميكانيكية المنقولة عن الاندلس مع  
العلم بأن «بوير» يعترف بشكل عام بأن اصل  
المتحركات وقد من العالم الاسلامي منذ  
العصور الوسطى.

أسعد عرابي . باريس



الغذاء والطفل . حجر



كان المعرض المشترك الاخير لفريد بلكاهية وحسن السلاوي الذي اقيم في روافق مبنى الرباط تجربة رائدة اخرى تضاف الى تجارب الفنانين المغاربة الذين لا ينفكون بحلّون عما يوجد بطلوعهم لمعمارة فنية جديدة شديدة الالتصاق بالعصر وتحولاته ومعطياته او قد توسع لهم من اطار تعاملهم مع التراث الحرفي الذي طالما كان محورا رئيسيا في الفن العربي الاسلامي عبر انعكاسه مع مختلف المواد والمجالات بدءا من الورق الى العمارة فالاولاني فالسجاجيد الخ

واذا كان الجلد قد مد فريد بلكاهية ما عزز موهبته التشكيلية ضمن استيحاءات حروفية وسخر مختلفه، فقد كان للنحاس ايضا ما اثار احساسا بالرضى عنه وهو كما يقول « احساس بابع عم التحدي والصعوبات المتجاوزة وضرورة التعود على استعمال مادة جديدة والتحكم فيها عند د النحاس بالنسبة لي اكتشافا ومحاولة متجددة للاكتشاف في نفس الوقت »

واذا كان العمل في مجال الخزف قد ارخ لمرحلة من جهد السلاوي فانه بعد عام 1977 وجد في حد الاختساب ما يفتح حيزا جديدا في رؤيته الادائية الفنية. وعبر ارتباط هذه الرؤية بفاليد النفس التقليدية التي لا تخلو من اثر يعود به الى دراسته في مدرسة الفنون التطبيقية بالرباط من 1963 1965 والى ما تعلمه خلال وجوده في باريس ما بين 1965 و1976 وعلى الاخص في الفترة التي قضتها في مدرسة المهن الفنية بباريس.

وكما تقول مقدمة دليل المعرض « فان مرسوم حسن السلاوي الملحق بمنزله اقرب الى ورس بحارده الى مرسوم رسام، فهناك جذور اشجار ملتوية وغبار يغطي الارض ويتعالى في السماء اما مرسوم فريد بلكاهية الذي يوجد باحدى حدائق « عين السبع » في مدينة الدار البيضاء فشكله ورائحته يذكر بمحل للدباغة، هناك جلود ممددة على الحائط لكي تجف، وهناك « حناية » في الدامنة عشرة من عمره تنقش على اديم الجلد رموزا تعود الى آلاف السنين، ولكن هذه الرموز غالبا ما تتعرض للنحور والتغير ».

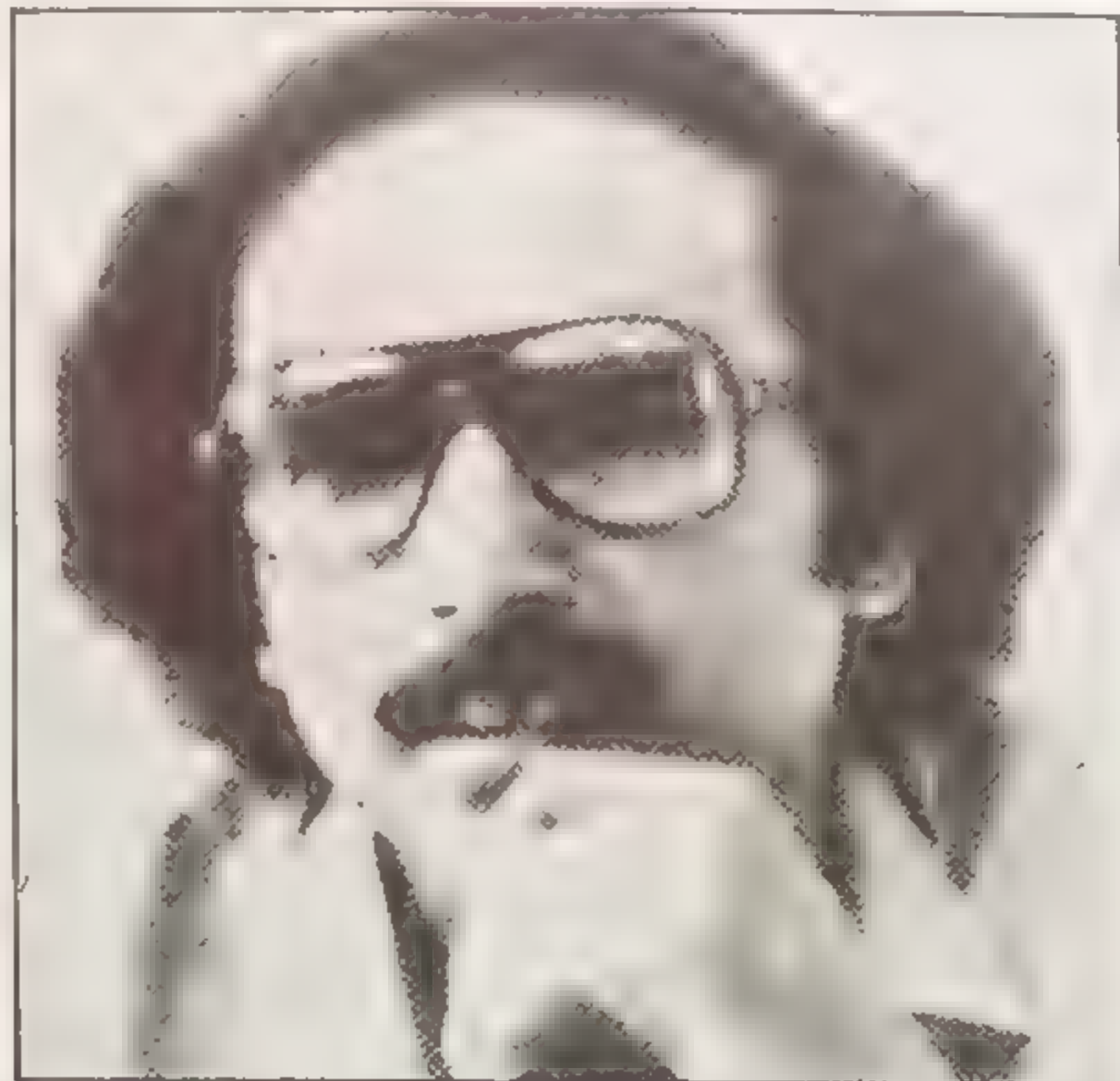
وقد يقول من يقول بان ليس في الامر ما هو جديد وخارق، فما اتسع للفنانين المعاصرين من الاوربيين في هذا المجال، كان كبيرا، وما ذهب منه هباء كان كثيرا ايضا فالبدعة وحدها لا تخلق فنا ولا فنا، وعندما لا تستطيع، او لا يراود منها ان تكون جهدا توظيفيا في اناء او عمارة او صحن او قلادة او سجادة، فعليها ان تتحول الى رمز مندمج في الاشكال، تماما كالخرز وجذور الاشجار وانواع الخشب في الاقنعة الزنجية لتقوم اساسا في الوحدة التشكيلية فهل كان الواقع كذلك مع تجربة هذين الفنانين ذلك ما حاولت فاطمة المرينسي ان تكتشفه عبر هذا الحوار مع السلاوي وبلكاهية

## معرض فريد بلكاهية وحسن السلاوي

الرباط



الفنان فريد بلكاهية



الفنان حسن السلاوي



انزلاق أم اكتشاف؟

فاطمة المرنيسي: نعم، يمكن ان نتساءل: هل تشكل هذه العودة الى الفنون التقليدية انزلاقاً نحو السهولة؟

فريد بلكاهية: لو كنت في مكانك لكنت اقل حسماً، فهل تعتقدين بان الاشكال التي يبدعها حسن السلوي وما يقوم به من ترصيع بالمدن والعظام في متناول أي كان؟ وهل ترين بان ذلك يشبه ما يصنعه الحرفيون، وهل تعتقدين بان هذا الفنان مجرد مقلد

فاطمة المرنيسي: لا. فعلاً فان ذلك جد مختلف

فريد بلكاهية: ان عمل حسن السلوي في الخشب وترصيعه يتطلب مجهوداً ذاتياً وتحكماً في التقنيات والذات، وذلك اصعب بكثير مما تعتقدين، ومن المؤكد انه اصعب بكثير من المجهود الذي كان سيبدله لورضي باتباع النهج التقليدي في الرسم. ان تجسيد هذه الاشكال يمر عبر تحكم متجدد في المعرفة وعبر مستويات من التحكم في التعبير، تقتضي الالتزام بانضباط أبعد ما يكون عن السهولة التي نتحدثين عنها. أنت لا تدريين كم نقاوم السهولة ونرفض خلق اشكال وأشياء تجميلية

عملية الاغراء

حسن السلوي: لقد تحدثنا طويلاً عن هذه السهولة التي تترصد الفنان وخاصة ما يتعلق بتكراره لنفسه او اعادته لما تعلمه الى ما لا نهاية. ان السهولة تعني كذلك التعاطي بطريقة مقصودة ووقحة مع التجميلية، والرغبة في خلق اشكال تغري منذ الوهلة الاولى وبأي ثمن وليس هناك أسهل من خلق مجموعة من الاشياء حيث تغدو غذائية المادة واللون الهدف الاساسي، أي اشياء جد جميلة وجد رقيقة ان لم نقل داعية الى الرقة.

فريد بلكاهية: الاغراء الخالص والقاسي، ان ذلك يعني اشياء يمكن القيام بها وهي سهلة التحقيق اذا ما قورنت بالطريق الذي اخترنا اتباعه.

حسن السلوي: لا يمكن تخيل الوقت الذي يمكن ان يستغرقه شيء صغير كهذا التمثال المنحوت الذي ترين (شكل بيضاوي من الخشب مرصع بخيوط من المعدن وبعناصر جد صغيرة من العظام المنحوتة). وبالنسبة لفريد اعتقد بان عملية تمطيط الجلد حتى يغدو صالحاً ليستعمل بطريقة خاصة، وتوظيفه في مشروع جديد تفرض نفس الصعوبات ونفس البطء ونفس المخاطر. فحين يحيد الانسان عن الطريق المرسومة يعاني بالضرورة من البطء الذي يفرضه الاكتشاف وضرورة شق طريق جديد، وتساوره الشكوك حول الطريق الذي سلك، وحول ذاته... وهو يعيد النظر في كل شيء...







فريد بلكاهية - حناء على جلد ، 1980

الاعمال المنحوتة التي تمثل ثمرة تجربة، والرسوم التي كانت مجرد استغلال للاعمال المعروضة، اي أنها كانت تجتذب مرحلة من هذه التجربة فحسب.

هل تعرفين كيف كان رد فعل الناس؟ كانوا لا يرون الا الرسوم كاعمال فحسب، وكانوا لا يأبهون الا بالرسم وبجانب التصوير والمهارة فيه، ولم يدركوا العلاقة بين الرسوم والاعمال المنحوتة، بل كانوا يمرون الى جانب النحت متسائلين: «من قام بهذه الرسوم؟». لم يفهموا بالتجربة وامكانية تعدد أنماط التعبير التشكيلي، فالعمل التشكيلي بالنسبة اليهم هو اللوحة أي المساحة المربعة التي يكسدها عليها الفنان اشارات ووسائل بيانية، والناس يضيعون أمام عمل غير منحوت (بالمعنى التقليدي) او غير مرسوم.

فاطمة المرنيسي: هل تقصد بان الجمهور المغربي عاجز عن مواكبة الفنانين وبحثهم؟ حسن السلاوي: لا أبدا، فالجمهور المغربي يتطور ويتقدم ويرتفع باحاسيسه، ولكنه تطور جد بطيء يبدو معه الفنان متجاوزا للجمهور بشكل ما. فمثلا تذكرني ان الجمهور المغربي بعد الاستقلال لم يكن يتقبل الا لونا خاصا من الرسم. وبعد ذلك حاول الرسامون المغاربة فرض الرسم التجريدي. وفي البداية كان الجمهور المغربي يرفض هذا النوع رفضا قاطعا. ونجد ان هذا التعبير التشكيلي غدا مقبولا في الحاضر الآن. ولكن الجمهور المغربي

فريد بلكاهية: ان الشكوك هي ثمن رفض السهولة. لاحظي بأنني لا اتشكى ولكني أحاول ان أوضح بانك تخطئين في استعمال لفظة السهولة حين تتطرقين الى اعمالنا.

فاطمة المرنيسي: هل غضبتكم؟ هل ازعجتكم؟ فريد بلكاهية: لا، لا، أبدا! ان الامر يتعلق بشيء آخر أهم بكثير، انك تخطئين. تخطئين حين تعتقدين بان اكتشافنا لثروات التراث الثقافي يمثل حلا سهلا. انه لمن الهمية بمكان ان نطلعك على ما نقوم به، فلا شك ان كثيرا من الناس يحملون نفس الراي، وذلك يشكل امرا طبيعيا نظرا لان ما نعمله ونحاول القيام به يمثل نهجا جديدا في حد ذاته حتى بالنسبة اليها نحن، حيث لا نفتأ نكتشف. ونتعرف على انفسنا. فنحن نرفض صورة الفنان المعزول غير المفهوم والصامت في ابداعه، ونحن مقتنعون بان جانبنا في مجهودنا يجب ان ينصب على شرح عملنا ومن المفروض ان تشكل «النشرة التعريفية» جزءا في هذا العمل وهو علاقتنا بالجمهور. ولهذا حكم عليك بالانصات اليها لان من سوء حظك (او حسنه لان ذلك غامض) ان تستفسري منا طبيعة عملنا.

حسن السلاوي: لنعد الى تلك السهولة التي اثرتها في البداية، دعيني اعطيك مثلا لسوء الفهم الذي يحصل بين فنان وجمهوره. في المعرض الذي عرضت فيه اعمال على الخشب، كانت هناك اعمال منحوتة الى جانب الرسوم، وكانت الرسوم مكبرة على صفحة كبيرة في اطار كان يحيط بجوانب المعرض، اذن لقد كانت هناك

بقي في هذا الطور بينما يحاول الفنان غر. ميادين أخرى ووسائل أخرى وقضاء آخر. فهناك دائما فارق بين الفنان والجمهور. فريد بلكاهية: ولهذا أعتقد بأنه من الضروري بالنسبة اليها ادماج «النشرة التعريفية»





مسرح السلاوي مسرح العرعر مرصع بعظام وحيوط معدنية ، 1981

كم ر المعرض هو قتل كل شيء فرصة يقتسم خلالها الفنان مع الآخرين نمرة عملية يحاور عرضها وتوضيحها والوثيقة المكتوبة هي الشيء الوحيد القابل للبقاء قصد كشف وتحليل مراحل تجربة ما

حسن السلاوي عند بناء مسرح وسع فهرست بهدف تقديم الاعمال المعروضة، يوضح المرحلة التي يقطعها الفنان في فترة محددة من مساره فالمعرض ليس عملية تجارية فحسب، تعني من باع وماذا باع ولن ومقابل

محاولتنا، علينا تحمل هذه الهوة والقيام بما هو ضروري لتجاوزها او مواجهتها على الاقل، علينا ان نجعل المشاهد يلمس بيديه مراحل المسار ان الذي يتابعه، وبشكل أوبأخر علينا اقتسام هذه لمحاولة الحميمة جدا مع الجمهور.



فريد بلكاهية: على كل، فنحن مرغمون على التجديد حتى على مستوى علاقتنا بالجمهور. وقد رنا أن نكون مجددين.

فاطمة المرينسي: ولماذا؟

قدر فنان العالم الثالث أن يكون مجددا فريد بلكاهية: لاننا ننتمي الى العالم الثالث ونحن أبناءه.

فاطمة المرينسي: ماذا يعني أن تكون منتميا الى العالم الثالث؟

فريد بلكاهية: أنت تعرفين جيدا ما أعنيه.

فاطمة المرينسي: لا، أن كل مغربي، بل أن بإمكان كل أسوي أو أميركي لاتيني أن يعطيك تعريفه عن معنى الانتماء الى العالم الثالث، ولذا من حقي أن اطالبك بإسماعي تعريفك كفنان. أنت تبدي حذراً أزاء كل سؤال اطرحه عليك.

فريد بلكاهية: هل أخطأت؟ ساجيب رغم ذلك: أن انتمائي الى العالم الثالث يشكل شيئاً أساسياً في حياتي، بل أنه شيء حيوي. أن انتمي الى العالم الثالث يعني بالنسبة الي أنني جزء من عالم خاص يمتلك ثقافة، ولكنه في الحاضر محتاج ومحاصر بثقافة أخرى. وهذه الثقافة الأجنبية حازت السبق في المجال التكنولوجي، مما مكنها من الهيمنة على المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية. وذا نحن نعاني من غزو عديد من الأشياء لنا لا نملك زمامها، ولا تدع لنا مهلة نعيد خلالها النظر في ذواتنا، وهو ما أحاول القيام به.

فاطمة المرينسي: ما تحاول القيام به؟ هل غدوت رافضاً للغرب؟ وهل ترفض الغرب بلجوئك الى الحفاء والزعران؟

فريد بلكاهية: لا تجعليني أقول ما لم أقله. كيف يمكنني رفض الغرب؟

فاطمة المرينسي: لقد حمى الوطيس!

فريد بلكاهية: لا، ليس الأمر كذلك، ولكني ببساطة أضع النقط على الحروف، وأذن لاتابع. أن استعمال الحفاء، كما تقولين، والزعران والجلود وسيلة أبحث بها عن نفسي. ومن المؤكد أن رفضي للالوان الاصطناعية واللوحات في مرحلة من مساري يعني أن الغرب لم يعد يرضيني. لماذا يجب على الفن الذي ننعت به بالتصويري أن يلتزم حدوداً، ويتقلص ويقتصر على استعمال اللون الاصطناعي أو الرسم الزيتي أو الالوان المائية؟ لماذا لا يمكنه أن يشمل أشياء أخرى ويعانق مواد جديدة ويستغل مجالات مغايرة؟ أن تقاليدنا تظل بكراً في هذا المجال، لماذا لا نكشفها ونستغل طاقاتها العظيمة ونستلهمها؟ ما الذي يمنع الفنان من خلق علاقة جديدة مع الفن التصويري والتراث التقليدي في نفس الوقت إذا شعر بالحاجة الى ذلك؟

حسن السلوي: هذا لا يمنع من إعادة ادماج هذا الغرب في فترة ما، لأن هناك أنساقاً ثقافية

رئيسية، وحولها تتخلق أنساق لثقافات مصغرة تتطور في مداراتها. أفهمين ما أقول؟

فاطمة المرينسي: نعم، فهناك ثقافة المركز وثقافات محيطية.

حسن السلوي: نعم، بالضبط، وهناك عدة أشكال من العلاقات تفرض نفسها بين هذه الثقافات، وغالباً ما تكون الثقافات المحيطية مرغمة على التقليد ونقل ما يدور في المركز، ولكن هناك أنماطاً من العلاقات تختلف عن سابقتها، يعني أن الثقافات المحيطية تبدع تجارب خصوصية ولا تكتفي بالتقليد، ذلك لأن ثرواتها الخاصة تدفعها الى محاولات جد متميزة، وحين تبدأ هذه المحاولة المتميزة يغدو من الامكان إعادة ادماج الثقافة المركزية التي ذكرت واشراكها، ولكن من خلال علاقة وشروط جديدة حيث لا يبقى الفنان مجرد تابع دون قيد ولا شرط، بل أنه يعبر بلغة تضيف شيئاً آخر الى ثقافة المركز نفسها.

فاطمة المرينسي: على المستوى العالمي؟

حسن السلوي: نعم، إذا شئت، لقد بدأت الثقافات المحيطية تتخلص من دائرة التقليد الميكانيكي تدريجياً، لقد أدخلت هذه الثقافات أشياء كثيرة وأردت من المركز، وتلقت ضربات عدة، وتحملت أشياء كثيرة، واكتسبت نوعاً خاصاً من الديناميكية يمكنها أكثر فأكثر من المساهمة الفعالة في سير العالم.

فريد بلكاهية: أن اشكالية مجتمعاتنا في جميع الميادين، تتلخص في المساهمة عوض التقليد، وعليك أن تلاحظي بأن ذلك ليس اختياراً بل قدراً، فأننا مثلاً لا أحاول التميز بالضرورة بالنسبة للغرب، بل أحاول ببساطة أن أوجد وانتفس، وأن أقاوم كل محاولة لابتلاعي. أحاول ببساطة أن أعني بأن الآخر موجود. أنه يوجد بشكل قوي جداً، قوي الى حد أنه من شبه المؤكد أن كل من يحيط به سيتعرض للاختناق إذا لم يقاوم.

أنني أرغب في أن أوجد وذلك أساسي، أريد أن أوجد على طريقي. وعلى كل فإن الآخر هو أيضاً قد يتأثر بما أفعله، أنه مجبر على متابعة ما أفعله. أني أوجد كوضعية مصغرة في ثقافة عامة، وعلى كل أعتقد بأن الأهم في المواجهة بين الغرب والثقافات الأخرى، هو بحق ضرورة التوفر على خصوصية ذاتية، وبدونها لا يمكن القيام بشيء أوفتح حواراً. أن الآخرين يتوفرون على سبق كبير في استعمال عديد من الأفكار والمواد الثقافية يصعب معه علي منافستهم في ميدانهم الخاص، أنني أنا فسهم في أفكارهم لأن الفكرة عالمية ولا يمتلكها أحد، أن الفكرة هنا ويمكن أن يرمي بها. وبأمكن أي واحد تلقفها واستعمالها لحسابه، واستخراج شيء آخر منها أو بلورتها بشكل مخالف.

حسن السلوي: أنهم ينظرون إلينا كثر تابعة وكرسوم تابع وكنتاج تابع وكنتاج كذلك.

فريد بلكاهية: على كل، فحينما يدور الحد عن تظاهرة ثقافية كبرى على المستوى العالمي حين يدور الحديث عن معارض عالمية الخ قرأت لائحة الدول المشاركة ستلاحظين ثلاثة أرباع شعوب الأرض غير ممثلة. ستجد الدول الغربية ثم أميركا واليابان فحسب، أين الهند والصين، أين إفريقيا أو أمير الجنوبية؟ حسناً، قد تقولين بأن أمير الجنوبية قد تكون ممثلة من خلال بعض الفنانين كجزء ديناميكي من الثقافة الغربية

فمثلاً، تدخلين متحف بومبيدو، تجد سقفاً ضخماً قام به «سوتو». ه تفهمين؟ أنها طريقه للتدليل على أن العر عالمي، فهناك أميركيون جنوبيون الخ... ولك الثقافة اليونانية الرومانية هي وحدها الموجو في الواقع. أعتقد أن مجال الابداع يعرف صراعات خفية كتلك التي عرفها المجال الديني وهي صامته يحاول فيها كل طرف استجلاب الآخر.

فاطمة المرينسي: هل تقصد بأن الثقافة الغربية تتظاهر بالعالمية؟

فريد بلكاهية: لا أريد أن اتجادل حول قضية الغرب، أن ما يهمني حالياً هو إبراز تميزي، ولا أدري ما إذا كان ذلك صحيحاً، وعلى كل حال فأننا أقوم برد فعل، وأعني أنني مختلف من الآخر، وأريد أن أشتغل هذه الفترة لأصل أو أبعد نقطة في هذا النهج. حسناً، أن يكون هذا المسار فلكوريا ومطبوعاً بماضي بدائي. يمكن أن نحكم عليه بأية طريقة وأنا لا أبالي لذلك، وهذا مهم، أن ما يعنيني هو أن اتحمس للأمر وأعتقد بأنني إذا فقدت هذا الدافع سأغدو مجرد إنسان آلي أو آلة. أني بحاجة الى نوع من الغليان الداخلي وأحاول إيجاد حلول. وسأستمر في عملي على الجلد كما كان الشأن بالنسبة لعملي في مجال الرسم أو النحاس، وبعدها سأنتقل الى شيء آخر. لست معقداً ولا أرفض شيئاً من ماضي، وأرفض الانسياق مع الروتين، والاساس هو الاحساس بالرضى الذاتي.

فاطمة المرينسي: ماذا يعني بالنسبة اليكما امضاء أو عدم امضاء عمل من أعمالكما.

فريد بلكاهية: أعتقد بأن الامضاء غير مهم ولن نطيل في ذلك لأنه موضوع ثانوي.

حسن السلوي: أن الأهم هو الواقع العملي المعاش، أنه الشيء الأهم فعلاً. ماذا يفعل الفنان حين يجد نفسه أمام لوحة فارغة أو ورقة؟ غالباً ما يحصل أن يكون متوفراً على فكرة أولية، ولكن ستبقى الصدف دائماً، وتقرض الحواجز نفسها، ويتابع الفنان سيره ويصل الى نتيجة. وعند بعض الفنانين يوجد دائماً نوع من الصنع المسبق يؤدي الى عمل ما، أو نوع من الرؤية



التشكيلية تكونت قبل الشروع في العمل. أما بالنسبة لمحاولتنا فهي نوع من الاثارة بحق، انها مغامرة وكل شيء فيها يحير سواء كان الامر يتعلق باستعمال المادة او الوسائل، وهي صراع وملازمة لشيء لا نتحكم فيه: انها ملازمة المجهول ولا تخضع لقانون واعتقد ان ذلك جد هام.

**فريد بلكاھية:** اعتقد بانها مغامرة وطريقة للحفاظ على الحرية، ذلك ان العديد من الناس يخضعون لحصارهم الذاتي في مجال الفن، حصار خلقوا بنيته بانفسهم. أما رفض الروتين والطرق المعبدة فيشكل تجربة مقلقة، وبعيدة عن ان تكون مريحة ولكنها مثيرة جدا.

**حسن السلاوي:** انها تشكل تجاوزا مستمرا **فريد بلكاھية:** انك فيها تلامس شفا الهاوية باستمرار.

**حسن السلاوي:** انك فعلا تخطط حياة بأكملها أمامك، وأسطورة أسلوب الامضاء تعني انك تنجز شيئا يتعرف عليه الآخرون بسهولة، ومن الصعب عليك التخلص منها فيما بعد، وهذا هو الكمين بعينه.

**فريد بلكاھية:** لا أحد يأخذ بعين الاعتبار الطاقة الداخلية التي يجب ان تتوفر عليها، لكي تهدم شيئا صغيرا كونه وبنيته خلال سنين من الجهد والصبر، وليس التجديد تقويض ما يفعله الآخرون، بل انه يعني ان تهدم بنفسك ما عملت بصبر على بلورته بالامس.

**فاطمة المرنيسي:** ما هورد فعل الناس ازاء هذا التغيير؟ لقد سمعت أحد المتعصبين للفن المغربي والعارفين به، يقول عنك يا فريد بانك ضعت بالنسبة اليه يوم ان تركت الرسم بالالوان الزيتية، وهو يعتقد بان الفن المغربي اضاءك منذ ذلك اليوم.

**فريد بلكاھية:** طبعاً.

**قولي لهذا العارف.**

**فاطمة:** اهذا كل ما تود قوله؟

**فريد بلكاھية:** قولي لهذا العارف بأنه لم يكن يتابع أعمالي خلال الفترة التي كنت ارسم فيها، لقد لحق بي بعد عشر سنين من ذلك التاريخ. حينما كان هو بصدد البدء بقول «بسم الله» كنت قد اخترت طرقا أخرى وتجارب أخرى. حين بدأت العمل في النحاس. لم يتبعني أحد، بل انتقدني الكل، واكثر نقادي ضراوة هم الذين يبحثون الآن عن الاعمال النحاسية. انني لا أريد الاهتمام بهذه الاشكالية، وقد انتهت من النحاس منذ أربع سنوات، فما هو المشكل؟ ان الفنان لم يحقق سبقاً بالنسبة للمجتمع ولكن المجتمع هو الذي ظل متخلفا عن عصره. انني ابذل مجهودا يوميا، ولكن الآخرين لا يفعلون نفس الشيء، ولا يمكنني القيام بكل شيء وحدي، فكل عمله، وليس في مستطاعي ان أهتم بعمله، وأحاول ترويجه وتسويقه، وأكتب

واحاور، الخ. فللمجهور مسؤولية وعليه ان يتحملها كما اتحمل انا مسؤوليتي. وحين تبحث في علاقة الفنان بالمجهور نلاحظ شيئا، ذلك ان الفنان غالبا ما يحظى بالاعجاب ولكنه في نفس الوقت يختار كضحية. انه يوضع ليغدو وهم المجتمع، ومن المفروض ان يجسد هذا الفنان رغبات المجتمع المكبوتة ويخدمه ويكون عبدا له ويكفي ان يحتجب نشاط الفنان لكي يقتل ويسحق. واذا لم يكن المبدع متيقظا باستمرار فانه يتعرض للاغتيال والقتل والسحق. ان العلاقة بين المجتمع والفنان علاقة قوة، ولكن اسمحي لي بتوجيه انتقاد الى المجهور.

**فاطمة المرنيسي:** تفضل اي انك تنتهز الفرصة لتطالبني بحقك في انتقاد المجهور! **فريد بلكاھية:** انك تعقدين كل شيء!

**فاطمة المرنيسي:** أرجو ذلك والا غابت جاذبية الحوار.

**فريد بلكاھية:** حسنا! لن نتجحي في تحويلي عن رغبتني في انتقاد المجهور، عليه ان يقوم بمجهود ذاتي اذا كان يرغب في الاقتراب منا. فكل لقاء يفترض مساهمة الشريكين والا تعذر حصوله وغدا مجرد علاقات ظرفية. وقد نعذر المجهور لانه يجب الاعتراف بان الكتابة عن الرسم في صحفنا الوطنية رديئة وذات مستوى ضعيف ما عدا بعض الاستثناءات النادرة.

**فاطمة المرنيسي:** ما هورد فعل المجهور المغربي ازاء أعمالكما الجديدة؟ أي على عملك على الجلد يا فريد وعمل حسن على الخشب؟

**فريد بلكاھية:** أنا شخصيا لا أتوفر بعد على تجربة مفتوحة لان عملي لم يعرض بعد. **حسن السلاوي:** وأنا كذلك، وليست هناك ردود افعال كثيرة لحد الآن، يجب ان يعرف عملي على نطاق واسع.

**حسن السلاوي:** انها قضية استمرار وتعدد، وبالنسبة لي فالمشكل لا يعدو كونه مشكل تعميم، ولا اعتقد بان الهوة بين الفنان والمجهور تشكل قدرا محتوما. اعتقد بان تقنية النشر والكتابة قادرة على سد هذه الهوة بشكل كامل، اذا ما بذل الفنان مجهودا لكي لا يكون معزولا في عمله ويظل على علاقة بالمجهور، ويعرفه بما يفعل. على الفنان ان يتحاشى الانعزال والاستغراق في شيء خلال عشر سنوات، وذات يوم يعرف الآخرون بشكل مفاجيء انه يرغب في التخلص من هذا الشيء. ويمكن ان ينقش السركله اذا ما بذل مجهود مكثف للتعريف بالمحاولة. يجب ان تبذل مجهودات اكبر في النشر وإعادة الانتاج والتعدد، وكذلك الشأن في مجال الكتابة حيث يجب ان تكون هناك منشورات تذيب سيلا من الاخبار وتشكل جسرا ممتدا بين الفنان ومجهوره. انه سيل اخباري ذو اتجاهين، بل انها لعبة المرايا التي تصدر أشعة متصلة باستمرار.

**فاطمة المرنيسي:** اننا نعود الى الفكرة التي انطلقنا منها، والى ما اسماء فريد بالنسبة التعريفية، اي ضرورة توضيح خطوات عملكما الى المجهور. حسنا! حاولا معي، اشرعابي ليشرح لي احدكما ما يفعله بالخشب والعظام والآخر ما يفعله بالجلد والحناء، ما هي العملية في كل من المجالين؟ اين تجدان هذه المواد؟ وكيف تتناولانها وكم يلزم من الوقت لكي تخلقنا من جلد او جذر عملا فنيا؟

**فريد بلكاھية:** فيما يخصني فاني ارسم مجموعة كبيرة من الرسوم واختار من بينها الرسم الذي اراه قابلا للتحقيق، وبعد الاختيار اكبره، وهو بذلك يتعرض لبعض التغييرات، لان عملية اعادته في شكل مكبر تؤدي الى نوع من عدم الانسجام، ولذا علي ان اصلح ذلك تدريجيا. واحيانا يحلولي ان ارسم على الخشب مباشرة بواسطة المنشار. ان ذلك يمنح للحركة نوعا من الحرية، في هذه الحالة احيل اعمدة من الخشب الى اشكال، واحول هذه الاشكال الى قطع صغيرة، وكل قطعة منها توضع حسب مقاييس الجلود. أي انها تكون من حوالي 1,50 م عرضا على 1,70 م طولا. ولا يمكنني اعدادها دفعة واحدة. واذن هناك عديد من المشاكل التقنية التي تطرح نفسها، ويجب إيجاد حل لها لانني اعتبرها جزءا لا يتجزأ من عملية الابداع، وبعدها يجب تمطيط الجلد، ويجب ان يكون من نوع جيد وأخيرا تبدأ مرحلة التجفيف.

**فاطمة المرنيسي:** من اين تقتني الجلود؟

**فريد بلكاھية:** انني ابتاعها من بائعين يشترونها بدورهم من المجازر أو الاسواق، وانا احتاج الى الجلود الصافية اللون، وهي تمطط على أشكال من الخشب ويجب ان تبقى كذلك حتى تجف، وتقتضي هذه العملية عدم تعريضها للشمس، لانها يجب ان تجف في ملتقى التيارات الهوائية، ويجب ان تظل كذلك خلال عشرة أيام على الاقل تفصل خلالها كل يوم، وحين تنتهي عملية الغسل والتنظيف والجمع تبدأ اذناك العملية النهائية (وكأن الامر طريقة طبخ اكلة!). ان الصدفة تلعب دورا كبيرا فيما يخص الرسوم، واحيانا أخطئ رسومي على اجزاء ليست جميلة من الجلد، أقصد الى تغطيتها حتى تحقق تعارضا مع المساحات البيضاء البسيطة. وفي هذه المرحلة تفرض الاعتبار الجمالية نفسها، وقد دفعته الجلود بطريقة آلية الى ادخال الحناء.

**فاطمة المرنيسي:** لماذا؟ لماذا تقول بطريقة آلية؟

**فريد بلكاھية:** اعتقد بان الحناء تمثل في أبعد نقطة من ذاكرتي عنصرا نسويا، وعلى كل حال فالمرأة تشغلني كشيء محير. ان الحناء هي



جدتي وخالتي، انها من اول الروائع التي عرفتھا لدى المرأة. انها أحداث تخلق نفسها وليس لي في ذلك اي خيار انني ادع نفسي تنساق وتحمل وتستترشد بالاشياء وضرورتها. ان هذه الاشياء موجودة ولذا لا اضرب حسابا ولا اقوم بآية مزايده.

فاطمة المرئيسي: حسنا ولكن كيف يحصل كل هذا؟ انت تقبل الانسباق.

فريد بلكاهية: اني ادع الاشياء تأتي، هذا كل ما هناك، اعرف بانها لا تأتي بسهولة، انها تأتي بكثير من القلق والتوتر، ولكنها حين تأتي يحصل ذلك فعلا، يعني لا اعرف. ربما يشبه الامر عملية الوضع، فحين يتم خروج المولود تنسى الام كل الآلام التي عانت منها، لقد منحت النور لشيء ما وهذا هو الاساس، انني أقطع كل هذه الاشواط وكفى. ولست متذمرا وانه اختيار قمت به. لقد قمت بعدة اختيارات ولا يعني ذلك انني اخترتها بارادة مطلقة، ولكني اتحملها بشكل من الاشكال ولست غاضبا لذلك انني ارجب في تناول مشكل الابداع بهذه الطريقة لكي امكن الاحتمالات والحوادث والصدف من أن تساهم في العملية الابداعية. ذلك ان للصدفة اهمية كبرى في الابداع والاكتشاف. انظري الى العلم... فاكثُر الاكتشافات اهمية كالبنيسيلين والتلقيح الخ... تعود غالبا في اصلها الى قدر من الصدفة.

فاطمة المرئيسي: والحناء؟ لماذا اخترتها؟ فهناك العديد من الصبغات الطبيعية لدينا؟

فريد بلكاهية: طبعا فانا لا استعمل كل الالوان الطبيعية واكتفي ببعض الالوان الاساسية، فهناك الحناء والرممان والصمغ، أي ان هناك اللون الذي اميل اليه بشكل خاص وهو الاحمر الصدى بجميع درجاته، وهناك الاصفر الذهبي والاسمر الزنجي. وانا احب البساطة والتقريب بين الالوان واقف عند هذه المجموعة، لان هناك تقريبا بين هذه الالوان الثلاثة. ومن ناحية اخرى فانا اريد تفادي اشكالية الالوان المائية او الرسم الزيتي. ثم هناك طبيعة الجلد وهي الاخرى قائمة وموجودة، اتفهمين... يجب ان ادعها تظهر وتبرز وتحيا وتوجد وتنفس.

فاطمة المرئيسي: انت تشكّل الجلد.

حسن السلوي: نعم انه يشكّل الجلد، بطبيعته والوانه وعيوبه كما أشكّل انا جذور الشجر، وأخضع لنتوءاتها الخاصة وتقطعاتها ومنحنياتها. وهنا تكمن خصوصية عملنا: احترام المادة التي نستعملها.

حسن السلوي: حسنا، هنا بالضبط تكمن الخصوصية التي أشير اليها والتي تعني علاقة محددة بالمادة المستعملة. بإمكاننا ذكر حالات



حسن السلوي - خشب مرصع بعظام وخيوط معدنية . 1981



فريد بلكاهية - حناء على جلد . 1980

هامّة، وهي احترام المادة التي تستخدمها وتساكنها، وهناك علاقة اجتماعية بالمواد يجرّ احترامها، واحسن طريقة لاحترامها هي محاولة الحفاظ عليها. فمثلا هناك أفراد حلالهم استخدام النحاس، ولكنهم يكتفون بالرسم الزيتي على النحاس، وهم بذلك يخفون المادة وهذا شيء سخيّف، حيث ان العمل على اللوحة في هذه الحالة يشدّ أقل تكليفا. يجب الاستفادة من الالوان الخاصة بالمعدن، وذلك يشكّل خطوة متقدمة جدا تطابق اختيار الفنان لمادته.

متعددة لرسامين استخدموا في أعمالهم مواد ومرتكزات أخرى غير اللوحة، وقد اختار بعضهم استخدام وسائل تحمل دلالة رمزية، ولكن هذه الدلالة تضيق ابتداء من اللحظة التي يطبق فيها الفنان على مادته الجديدة، الممارسات التي اعتاد تطبيقها على اللوحة او الورق، واذن ماذا يفيد الفنان ان يغير مادته دون تغيير ممارساته ومواقفه؟ سيكون ذلك مجرد استبدال مادة باخرى لا غاية ولا بعد له. فريد بلكاهية: ان حسن يطرح قضية جد





فريد بلكاهية - حناء على جلد ، 1980

ان اختيار المادة يشبه اختيار الشريك، انك لا تعيش مع انسان لانه من الجنس الآخر فقط، بل هناك معطيات أخرى تفرض نفسها.

**فاطمة المرنيسي:** نعم فالانسان لا يختار شريكه لأنه ببساطة ينتمي الى الجنس الآخر. والا لكان الامر في غاية السهولة.

**فريد بلكاهية:** ان ما هو بسيط ليس بالضرورة هو ما يدفعك الى تجاوز نفسك واكتشافها، فليس هناك مدعاة لايضاح اكثر في الانسان الذي يقضي وقته في الابتعاد عن المشاكل وتبسيط الامور وفي النهاية فان ذلك يشكل عبثا بالصدى

**فاطمة المرنيسي:** لا اريد العبث بالصدى، ولكنني اريد ان افهم بحق: اريد مثلاً ان افهم ما يفعله حسن بالخشب، ولماذا وقع اختيارك على الخشب والعظام وكيف تعمل؟

**حسن السللاوي:** حسناً! فمثلاً بالنسبة للعظام، لقد كنت حائراً في البداية حول الاطراف التي يمكن استعمالها من العظم، ليتم تقسيمها الى قطع صغيرة قصد الحصول على تجانس في هذه المادة.

ذلك ان كل جزء في العظام يتطلب معاملة خاصة، وحسب الطريقة التقليدية تغلى العظام بالصابون، وكان علي تعلم هذه التفاصيل من الحرفيين، اي طريقة تقطيع العظم ونحته، لقد كان علي الالمام بعدد من التقنيات التقليدية وتجاوزها احيانا اذا اقتضى عملي ذلك.

**فاطمة المرنيسي:** كيف تحصل على العظام؟

**حسن السللاوي:** انني ببساطة احصل عليها من الجزار كما هو الشأن بالنسبة للحرفيين، اما بالنسبة للخيط المعدني فانه خيط Maillehort lamine البالغ 3 ميليمترات (كان الحرفيون في الاصل يستعملون خيط القضة). اما باقي المواد فهي عادية وهي موجودة دائماً، اللصاق المصنوع من مادة تفرزها بعض النباتات، وممحات صمغية، والواقع ان الامر في الاصل كان لقاء حقيقياً مع تقنية معينة، وبعدها تمكنت من الانطلاق وتجاوز ذلك واكتساح

مجالات أخرى

**فاطمة المرنيسي:** هل تستخدم منشارا خاصا للعظام؟

**حسن السللاوي:** لا، وهناك نقطة يجب توضيحها على هذا المستوى ايضا، فحين نقوم بانتاج تشكيلي غير الرسم، فان الناس يظنون ان الطريقة والمحاولة تركز بالضرورة على مبدأ عقلائي. فمثلاً لتحقيق - سجادة - يقف البعض عند حد تجهيز ورق مقوى واعطائه لصانع السجاد لكي يحققه، وهم بذلك لا يتابعون مسيرة المادة ومتطلباتها، بينما يضع آخرون نموذجاً يعيدون انتاجه باعداد كبيرة

**فاطمة المرنيسي:** ما هو النموذج؟

**حسن السللاوي:** انه شكل متعدد وضع لكي ينتج باعداد كبيرة، واذن فهناك اناس يرتؤون عملاً نموذجياً ويعطونه الى انسان آخر، او الى صناعة لاعادة انتاجه. وبعدها يقومون بمونتاج في هذه الحالة لا توجد علاقة بين الفنان والمادة. وكل ما يفعله هو انه يقف عند وضع رسم او شكل ويتدخل اشخاص آخرون بعد ذلك. اننا نغدو بذلك في ميدان الانتاج المتعدد اي مجال الصناعة. أما بالنسبة لي فان الامر يختلف، فانا اعمل في كل قطعة على حدة، وفعلًا فان كل قطعة تشكل جزءاً، ولذا لا يمكن اللجوء الى آلات خاصة وانا استعمل المنشارتبعاً للقواعد التقليدية. ان المادة تظل بالنسبة لي وسيطاً وشريكاً علي ان اسايه منذ البداية وحتى النهاية، ولا يتعلق الامر لدي باختيار مادة والاكتفاء بتخطيط اشياء واشكال عليها. انه واقع معاش يتطلب حاجيات متبادلة ولا يمكن تجاوز بعض الحواجز الا بعد تجربة طويلة، انها مرحلة من التعبير يغدو فيها نحت الخشب وتفريعه لترصيعه بالعظام او الخيط المعدني، شكلاً تعبيرياً واسلوباً مقنعاً ومكتسباً. وكل اختيار ينبع عن رؤية حقيقية.

**فاطمة المرنيسي:** لماذا قررتما اقامة معرض مشترك؟ اهي محاولة لتحقيق العمل الجماعي ام مصادفة عادية؟

**فريد بلكاهية:** كان ذلك مصادفة في البداية، وبعدها تحولت الى شيء آخر، وقد تبين بان هذا العمل يطرح امكانيات عدة، فحين شرعنا في تحضير المعرض، كنا نتناقش ونفكر معاً، وقد تبين بان ما كان مصادفة في البداية يمثل شيئاً آخر غير كونه حادثاً بسيطاً، وانت تعرفين كيف انظر الى الصدفة والمصادفات. لقد اختار كل منا مساره وقد التقينا بعد ان امضينا شوطاً من هذا المسار، ولم يبق كل منا بهذا الاختيار قصد اعلان حرب على بقية العالم. اني ارجب في مرافقة احد خلال الطريق، ونحن نتبادل الشد على الايدي لكي نرى ما يمكننا القيام به معا خلال هذه الفترة. انها محاولة وتجربة، ونحن لا نهدف من ورائها الى توضيح شيء ما واعطائه

الاسبقية

**حسن السللاوي:** انها بداية، ويجب الحصول على اكثر من تجربة واحدة لاصدار حكم او تقييم. فكل منا يحمل على كاهله خمس عشر سنة في التجربة انها مجموع مسيرة باكملها، وطريقة كاملة لرؤية المشاكل.

**فريد بلكاهية:** ان حسن سيعرض عمله على الخشب والترصيع، اما انا فساعرض الجلود، وربما عرضت الرسوم كذلك لكي اعود الى الفكرة التي طرحناها في البداية، اي ان اوضح في خلال هذه الرسوم كي نصل الى هذه النتيجة. لقد تعودنا رؤية الشيء منتهياً وتاماً، ولكنني اعتقد بانه من المهم جداً توضيح المسار بأكمله، بشكوكه وحواجزه واستمراريته حتى الوصول الى المادة النهائية، اي ان تشرك الجمهور وتحفظ به قليلاً الى جانبك في مرسمك. وبالطبع عليك ان تعرض عليه هذه الفترة بتركيز، حسناً ساضع رسمين او ثلاثة بالنسبة لكل قطعة وبعدها اعرض القطعة نفسها، هذا كل ما هناك، اي انني ساحاول ان اعطي المشاهد القدر الكافي لكي يتخيل الباقي ويعيد تكوين المسار. **فاطمة المرنيسي:** انه السؤال الاخير، لماذا اخترتموني لكي اكتب النص، انا التي لست رسامة وقد اقترف اخطاء؟

**فريد بلكاهية:** أنا اعتقد منذ زمن طويل ان المختصين الذين يكتبون عن الرسم لا يقولون بالضرورة ما يجب قوله. ان الرؤية البكر لا تحمل عقدة ثقافة او شكلاً ما... ذلك ان هناك تكنولوجيا لغوية كاملة للحديث عن الرسم، وكل هذا يشكل جزءاً من مسار... ذلك انه يجب تغيير هذا ايضا.

**حسن السللاوي:** اريد اضافة شيء الى ما قاله، فهو ربما لم يشأ تحديد كون الذين يكتبون عادة عن الرسم ينطلقون من مواقف مسبقة عن وعي اولا وعي. والكتابة عن هذا اوداك تنطلق من هذه الاختيارات التي تكاد تكون ايديولوجية على مستوى التعبير التشكيلي

**فريد بلكاهية:** اترين! لقد حلمت دائماً بتقديم رايتين متناقضتين وبالتالي متكاملتين حول احد الفنانين، اي ان يشترك شخصان في الحوار، احدهما يناصر عمل الفنان ويقدره والاخر يعارضه حتى يتمكن الجمهور الذي يريد ان يعرف من الحصول على معلومات حقيقية على الاقل، فما يحصل عموماً في كتاب يصدر حول فنان مثلاً هو انه حين نصل الى مرحلة تقييم العمل نلاحظ حتى - وكما درجت العادة - ان هذا الكتاب مجرد ثناء، الكل يعلن موافقته ويعتبر العمل رائعاً، والكل يحاول ان يشرح ويقدم وجهة نظره... الخ، ان هذا مثل، لماذا لا نتحلى بالشجاعة؟ واعتقد بانه من الاشرف لنا ان نقوم بعمل اعلامي حقيقي، والاعلام يعني من جملة ما يعنيه الاعتراف بحدود عمل ما وبتناقضاته وبما يتقنه. هل تدركين ما اود قوله؟



## معرض رفيق شرف بيروت



معرض رفيق شرف «الجسد والفضاء» الذي اقيم في بيروت في صالة بلانولا اليسار، هو معرض منتخبات اكثر منه «ريتروسبكتيف»، فتاريخ اقدم اللوحات يعود الى عام 1969 بينما لا ترقى احدث لوحاته الى ابعد من عام 1980 ووراء التاريخ الاول كما امام التاريخ الاخير عمل غائب عن المعرض. رفيق شرف الذي تخرج من الاكاديمية اللبنانية عام 1955 قد مضى عليه ما يزيد على الربع قرن وهو في الساحة الفنية، ونتاجه من بداياته حتى ايامنا يشكل في وجهه منه سيرة طريفة لتاريخ الرسم اللبناني، بل العربي، لكن المعرض الحالي لا يكاد يغطي اكثر من ثمانية اعوام خصبة من عمره الفني، خصبة بمعنى ان العام كان يشهد احياناً فترتين واسلوبين متميزين. فالعام 1969 كان عام موضوع العصفور. لكن عام 1970 يشهد انتقال شرف الى موضوع عنثروعبلة بينما يكاد العامان 1975 و 1980 يتقاسمان موضوعي الطلاس والايقونات. بينما لا يشغل اربعة اعوام بطولها سوى موضوع «سهل البقاع» الذي انجزت لوحاته عام 1973، اذن رغم اشتمال المعرض على ست فترات واشكال فنية متميزة، فان هناك فترات مهدورة يشير اليها كتالوج المعرض، ومن بينها موضوع البيت 1972، ومنحوتات 1976.

يبدو مثيراً ان تتوزع ثمانية اعوام على هذا العدد من الفترات الفنية، ومصطلح فترة هنا يتوسط بين مصطلحي المرحلة والموضوع، فالفترة لا تشكل «قطعاً» في الحياة الفنية كما هي المرحلة، كذلك فإنها لا تختزل الى مجرد موضوع. وليست مراحل رفيق شرف الفنية بعدد موضوعاته، كما ان كلا من موضوعاته يشهد تغيراً في الاسلوب لا يمكن تجاهله، وعلى كل حال فان مسار رفيق شرف الفني يعطي لهذه المصطلحات (المرحلة، الاسلوب، الموضوع) مفاهيم غير دارجة ولا سائرة. لكننا قبل ان نقف عند هذه النقطة. نؤثر ان نتعرض الى الفترات التي اشتمل عليها المعرض

### 1 - العصفور

الفترة الاولى التي نصادفها هي فترة العصفور التي يبدو فيها العصفور الاقرب الى السنونو وقد اختزل الى صليب. حده الافقي رفيع رهيف محدد الاطراف والمحيط ثم هناك الخط المنحني المشدود من طرفيه بخط شبه مستقيم ينهي .. ناحية بزواوية طويلة رفيعة

ورهاقة الزاوية. وانثوية الشكل وللعامودي سماكة الضربة الطولية ولخبطتها لسيمترية الافقي وقسوة الشكل (وربما لرجولته) الجناحان الكبيران القويان يحملان الجسد النحيف القليل في الفضاء، الفضاء الذي تطل «الارض» في اسفله بألوان حارة قوية، الطائر في الوسط والجناح العمودي يكاد يقع في منتصفها تماماً، والارض بذلك تتناغم مع العصفور لا في تقاطعها السيمتري وحده ولكن في كونها معاً غير فضائيين، أي ان لهما معاً ألواناً كثيفة بارزة، ولكن «الارض» والعصفور يدخلان معاً في تناقض واضح فالوان الارض حارة غنية متباينة، بينما العصفور بلون واحد ... كثافته الى السماكة، ويتمحي تبايناته كلية، حتى يبدو عصفوراً مطبوعاً، وحتى ... ملصق على شاشة الفضاء، و ...

تجرد رأس العصفور، كما ينتهي من الناحية الثانية بخطوط قصيرة متوازية وسريعة تختزل ذنب العصفور. الشكل في دقته وتحديده واناقتة وتصميميته يوحي بخفة ورقة ولمسة انثوية، على الحد الافقي يسقط رأساً وفي نوع من سيمترية محوره الخط العامودي عريضاً كثيفاً بنهايات لضربة طويلة غير محددة وغير دقيقة. يسقط الخط العامودي على ربع الخط الافقي ليمتد الى نصفه. من الواضح ان هناك «تناقضاً» حقيقياً بين الحدين يبرز في تقاطعهما فالعامودي يقع بثقله على الافقي وينتهك دقته ورقته وحدوده. العامودي ضربة ريشة والافقي خط. العامودي ليس نهائياً ولا محدداً فضربة الريشة من الجانبين تبدو وكأنها استنفذت عصبية الرسام بدون ان تصل الى شكل فعلي. أما الافقي فهو شكل مصمم نهائي. للافقي حنو الخط المائل



العصفور بلونه الواحد واختزاله الشديد يقف تقريباً بأبعاد سيمترية أفقياً وعمودياً، في فضاء رسم بفوتوغرافية وبتأليف لوني دقيق وأصولي الطائر لا يبدو أكثر من «خربشة» في هذا الفضاء الحقيقي. الفضاء لا يقدم «منظوراً» للطائر فهذا لا يبدو دخلاً في العمق الفضائي بقدر ما هو معلق على الفضاء، فardاً جناحيه العظيمين المنشورين على طوله بدون أن يبدو وكأنه يتعد

سيتجلى أكثر فيما بعد عند رفيق شرف الى الزخرفة والتجريد ليس في لوحة رفيق شرف بياض. لكن الفضاء هنا بياض اللوحة، والعصفور المصلوب وسط هذا البياض أشبه بنصب لعصفور. بل إن في الاقتصاد في الشكل والخط وفي سكون اللون وطباعيته وفي التبسيط المبالغ للتشكيل ما لا يبقى الا المعالم الضرورية والناضجة في نفس

متوازية. السهل مرئى من بعيد، والمشاهد في ل والنظرة بانورامية. لذا لا يستفز العين ركن اوزاوية اوجزة من مشهد، ما يستلفت العين هو المشهد بكليته، بل ما يستلفت العين هو تأليفه وهذا التتابع الهادي لسطحاته. يبقى من المشهد في اللوحة تأليفه وتتابعه أي حركته الداخلية، الجريان الهادي للخطوط يتتبع الجريان الهادي للالوان فاللون والضوء



نداء. زيت. 36 x 51. 1975.

يتعرضان معا لاختزال وتحويل، وما يخرج منهما بعد ان «تخفقا وتطهرا» لون داخلي وضو «اصطناعي»، الالوان طيفية كما لو انها روح اللون، وهي تتدرج بتألف وتناغم عميقين، بحيث يبدو ان حدود الانتقال في السلم اللوني، والتباينات اللونية الخفيفة موجودة في عمق التأليف اللوني، الذي يبدو هو الآخر وكأنه يتجه الى ان يصنع من السلم اللوني تفاصيل وقسمات للون الواحد «كما أشار غير ناقد فني». بل ان اللون الذي يشق ويتطيف يكاد يصير غيره، فهو يتجه الى اللالون، بل إن لوحة «الطريق الى الشمال» ترينا كيف يوحي اللون بغيابه وكان اللوحة ترسم - ان جاز التعبير - البياض ذاته، التشكيل بكليته يتردد بين السر والغياب والايماء، رغم ان اللوحة مرسومة بفوتوغرافية دقيقة، الا انها نسخة ثالثة عن



وشم. زيت. 36 x 50. 1975.

الوقت (الخط المنحني، المستقيم، الزاوية، والضربة الطويلة العريضة)، في كل ذلك ما يذكر بنحوت برانكيزي، تلك التي وضعها هو الآخر عن العصفير، هنا شخص العصفور، نصب العصفور، خطوطه ومنحنياته. اثناء طيران مُتمثل، والفضاء هنا أشبه بفضاء الكتلة المنحوتة.

## 2- السهول

الرسم وشوشة في لوحات السهول، وهي لوحات موضوعها سهل البقاع. اللوحات تستعيد تلك الغيمة الطيفية الوحيدة التي تعلو وتنزل وتلامس الارض احياناً. الغيمة هي «الشخص» الوحيد في اللوحة، المتحرك الوحيد في اللوحة، وهي تتحرك ببطء فوق السهول التي اختزلت الى مسطحات أفقية متتابعة شبه

في الجو او يحلق في السماء. العصفور مثبت بوضعه هذا، مثبت في طيرانه ان جاز القول، وكان الذي يرسم ليس الا حركة الطيران، حلم الطيران، الطيران ذاته التناقض قائم بين العصفور والفضاء. فالعصفور الضخم لا يندغم في الفضاء ولا ينفذ في طياته، انه يغطي عليه، ويسده، كأنه موجود قبله. انه عصفور الشريحة والخط، عصفور مُتمثل في حركته وطيرانه. عصفور الرسم واليد. لا عصفور الطبيعة، انه يأتي من الفكرة والمحترف لينتهك الفضاء الانطباعي. لذا يبدو وكأنه أخيراً فكرة العصفور الثابتة، في مقابل الارض الخيالية، وعلى الفضاء الطبيعي، تناقض قاطع وسيمتريه دقيقة، ربما لأن الشكل يختزل آخر الأمر في لوحة شرف الى تناقض وسيمتريه إنه يختزل غالباً الى تصميم وحركة. من هنا ميل خفي







من القصص الشعبي «قصة عنتر» ، ولكننا نخطئ حين نظن أن رفيق شرف في «عنتر وعبله» يلتفت إلى تراث أدبي بحث، فرفيق شرف في «عنتر وعبله» يلتفت في ذلك شأنه في «الطلاسم والايقونات» يلتفت إلى لغة تشكيلية قائمة فالموضوع الأدبي هنا وهناك موجود سلفاً في تصاوير ورسوم. وما نراه في عنتر وعبله لأول وهلة من رحرحة أسلوبية، أي ما نراه من زخارف وتنوع لوني بل وحرارة لونية وتفصيل تشكيلية، إنما هو في صميم الإخراج التشكيلي الأول لها. لذا فإن أقل ما يستلفتنا في «عنتر وعبله» ما هو مائل أساساً فيها، أي عنصر الحكاية، بل أن ذلك غالباً هو أقل ما استلفت انتباه رفيق شرف. فلوحة «عنتر وعبله» الأولى كما كانت ترسم على غلافات الحكاية، وكما رسمها التيناوي السوري، هي ككل رسم شعبي منمطة، أي ذات أسلوب يحدد صور الأشخاص وأوضاعهم، ونسبهم كما يحدد تصميم اللوحة ونهاياتها التشكيلية، وحين يتناول رفيق شرف اللوحة الأولى فإنه يحولها من جديد، إلى لوحة مصنوعة، إلى نسخة ثانية. إنه يشدد على العنصر الزخرفي بحيث تتحول الأشخاص والجياذ بأوضاعهم، بخطوطهم والوانهم ونسبهم إلى زخارف، أو إلى ما يقارب التشكيل الزخرفي، هكذا تبدو لوحة التيناوي في عمل رفيق شرف ما لم تكن بالنسبة لذاتها، أي تبدو في لوحة شرف تراثاً، لذا تبالغ لوحة شرف في تراثيتها «الزخرفة والنمطية» كما أن لوحة شرف ترى أيضاً لوحة التيناوي كما لم تراه هي نفسها، أي تراها شعبية، لذا تضيف إليها هذا البعد، فتتطرق الألوان الحارة الباهرة الفاقعة أحياناً بهذه الرؤية، أي تنطق بالشعب والعامه غير أننا ان وضعنا جانباً ما في اللوحة الأصلية من سرد. وجدنا أن لوحة رفيق شرف تغلب النمطية على السرد وعلى الحكاية، بل وتدمج عناصر هذا السرد في تصميم وتنغم زخرفي لم يكن لها بهذه الدرجة من قبل. ما هنا أيضاً نجد أن أسلوب شرف ليست في حالة قطع على الإطلاق مع تلك التي وجدناها في لوحاته الأولى

لن نتحدث هنا عن البعد الحسوي لمحدث الطلاسم لكن محورنا هنا هو البعد البحثي للحديث عن العناصر الأدبية حسداً في عن رفيق شرف. ليس عن رفيق شرف الذي قال عناصر الأدبية الحاصلة ليست كدة في رسمه بل السرد الحدة الانفعالية تصحيحاً ونسالة الملحمية «ورسم رفيق شرف غير غريب ولا مسهب وهو أيضاً عن رحرحة عن حفية وصدق لا يسمح بتسلل عناصر ليست مبررة تسكب إلى اللوحة البعد الأدبي في لوحة في عن رفيق شرف إلى تماسك تشكيلي يقوم على تماسك الفكرة كما أن البعد الأدبي هو في شعر عن موضوع واحد لا كحكاية سر في فصول ولكن كفكرة تتوسع

في «الايقونات» نرى في خلفية اللوحة ذلك اللون الحار أو المشكل من خليط لوني يعطي اللوحة عمقاً يمكن لأشخاص يتوزعون في حلقة الدرس الديني أن يتوزعوا. المرید والشيخ هما دائماً وجهاً لوجه، تلك لوحة شائعة في الرسم الإسلامي. لكن عمامة الشيخ تنقلب إلى هالة، وجلسته حين تتبسط تذكر بتمثال بوذا، الفكرة قائمة في هذا التوزع للأشخاص. يقترعون، يبتعدون، يتوزعون على مراتب أدنى فأعلى، أو يتوزعون على حلقة. في أشكال مطموسة تجعل اللوحة أشبه بدمغة الخاتم، الذهبي هو اللون الأساسي بكل ما يمت إليه هذا اللون. تدخلنا اللوحات في نظام سري للمعرفة، في طقوس وشكليات، الأستاذ والتلميذ ثابتان في مواقعهما، وهناك من يتوسطون بينهما وهناك الرجل الطيفي المعلق وسط اللوحة. نظام سري للتعليم الذي هو بنيان القيادة الفكرية وأساسها، الذهبي والأسود وغيرهما يحيلنا إلى لون هو غير اللون، اللون الذي تتراكم في داخله تشكيلات اسطورية تاريخية، تجعل اللوحة بدون أي كلمة أو استشارة تستدعي غرابية أصيلة ولمسة سيريالية.

عباس بيضون بيروت



1. السجين الطائر . زيت . 1965
2. جسد . زيت . 70x50 . 1966
3. وجه فتاة . زيت . 41x31 . 1977

#### 4 - الطلاسم والايقونات

في الطلاسم والايقونات نعثر على موضوع ديني، هو الآخر مائل سلفاً في تشكيل فني يعاد إنتاجه. وإخراجه، والموضوع الديني لا يقودنا بالضرورة إلى تأملات دينية، بل أن اللوحة حين تعمل على نمط أسلوب، هي غالباً ما تحور في دلالة ووجهته

في الطلاسم عودة إلى كتابات الحجابات والتعاويذ، رسم بالحروف والكلمات حول العين الراقية، وحول مربعات سحرية، التشكيل الحروي بارز الحروف والكلمات أحياناً بحيث



## معرض التخطيطات العراقية

بغداد



تخطيط ، شاكر حسن

▽ فانة حسن



ضم معرض التخطيطات العراقية الذي اقيم مؤخراً في قاعة الرشيد ببغداد مجموعة من التخطيطات التي يمتلكها المتحف الوطني للفن الحديث لعدد من الفنانين. وتعود أهميتها، انها تمثل، ولو في حدود ضيقة، جانباً من تطور فن الرسم العراقي وذلك ضمن فترة زمنية طويلة نسبياً من اواخر الثلاثينات حتى السوقت الحاضر. كما يرتدي هذا المعرض أهمية خاصة. اذ تكاد معارض التخطيطات ان تكون معدومة في القطر سواء عن سهو او عن وجهة نظر تعلق الأهمية فقط على الاعمال الفنية الكاملة او يعتقد انها كذلك.

قد نكرر هنا بعض البديهيات: التخطيطات تسهم، حتى في حدود الاسكتشات البسيطة، في اطار تكامل الرؤية الجمالية للفنانين من حيث تطور الشكل الفني لديهم. اضافة الى ان فن التخطيط، كما يعرف ذلك جميع الفنانين، يقوم بمهمة تسجيل اصيلة لنمو الرؤية والمهارة والانطباعات السريعة، وقد يتعداها الى اطلاق حرية التعبير وتكثيفه. معرض التخطيطات العراقية افادنا اذن في تلمس هذه المستويات الفنية الأساسية. فبعض التخطيطات المعروضة لرواد الحركة الفنية في القطر وقد اعتمدت على موضوعات واشكال واقعية، تبنت خاطراً واضحاً هو ان تظهر المعالم البنائية للشكل دون اثار عقلية او اظهرت الصفة الجمالية للخطوط المحيطة للأشكال حسب. في حين سنتبين في تخطيطات اخرى لبعض الفنانين الكيفية التي يتم فيها بناء الشكل الواقعي ضمن تقنية الفنان من حيث الخطوط والظلال والسطوح. ان البعض من هذه التخطيطات تظهر لنا في الحقيقة جماع الرؤية الفنية للفنان، لنكتشف فيها أعماله الفنية الاخرى. وعلى مستوى آخر سنرى في التخطيطات الحرة لبعض الفنانين الشبان ضرباً من تنظيم خيالي يعتمد على اثاره الاحساس العاطفي والرمزي. فما يهم في هذه الاعمال هو تأليف شكل جديد أو تفكيك شكل قديم. الخطوط تحقق صورة ذهنية.

في هذا الاطار يمكن ملاحظة بعض الامثلة بساطة الخط ووظيفته التحديدية ونقاوته الطفولية كما نجده عند الفنان المرحوم جواد سليم في تخطيطين الاول لمقهى شعبي والثاني لشارع في مدينة نيويورك (1954)، في حين ستجلى نزعة الفنان فائق حسن الاكاديمية بشكل ساطع في رسومه للموديل العاري: المعرفة



## معرض محمد قدورة . جدة



صيدا ، مائة . 76x56

بتكامل البياض في مائة محمد قدورة الجديدة. يتحدد ويحدد، إذا جاز التعبير، فهو الحد الفاصل بين الساحة والبيت، بين المئذنة والجدار. وهو في الوقت نفسه المئذنة والجدار والساحة والسماء، وهو هو، أي أنه الورقة البيضاء نفسها التي يرسم فوقها قدورة مئذنة وسماءه. يتكامل البياض، فهو نظام مدروس أنيق، شبه حتمي، موزون وموقع، ولأنه بياض، أي غياب، فهو يتعدد ويتلون عندما يصبح حداً قاصلاً وخطاً جامعاً. أي عندما يصبح حضوراً، وبذلك يدخلنا محمد قدورة في نظامية فنية، وفي شكلية رمزية. تفتح أمامنا أبواباً جديدة للتأمل والأصغاء والتذوق والتمتع.

الغائب يصبح حاضراً، الأبيض يأخذ وظيفة الأسود، الأمرئي يصبح هو المرئي، والنفي يصبح هو التأكيد، والعكس بالعكس بحيث يأخذ كل طرف وظيفة الطرف الآخر أو الطرف المناقض له، وعندما يتم هذا التبادل بين الأطراف المتعاكسة، يتم التحول فيختفي المنظر كمنظر طبيعي، ليظهر في ما يشبه اللغة، نقرأ عبرها أحلاماً وأنفاساً ومشاعراً، مختلفة عن تلك الأحلام والمشاعروالأنفاس التي تذكرنا بها منعطفات الطرقات وأغصان الزيتون وأوراق النخيل المسدلة.

سعد فيصل . جده

فجأة يختفي المنظر الطبيعي اللبناني الذي انصرف الى رسمه محمد قدورة منذ أكثر من عشر سنوات، في بعض مائياته الحديثة، والتي يمكن ان نعتبرها خطوة جديدة تكشف عند هذا الفنان نواحي لم تكن بارزة مثل هذا البروز الواضح والمثير في آن.

ففي الاعمال التي عرضها في مركز صيدا الثقافي والتي اعاد عرضها في قاعة الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض اواخر العام الماضي يختفي المنظر كمنظر طبيعي ليظهر كشكل فني، وك مجموعة عناصر فنية، وكخطوط، وكوحدات لونية. تؤلف مجتمعة قراءة جديدة للوحة وتؤلف كذلك نظاماً فنياً لا يخلو من الشاعرية.

الأمر الذي ساعد على ذلك هو استعمال اللون الأبيض. أو بالأحرى استعمال بياض ورقة الرسم نفسها والذي تقدم في استعماله محمد قدورة تقدماً ملفتاً للنظر تجاوز فيه الأساليب التي استعملته سابقاً.

فالبياض الذي بدأ معه محمد قدورة مغامرته الفنية، في معرض عين المريسة قبل سبع سنوات، هو الذي يفك المنظر الطبيعي، وهو الذي يحوله الى عناصر وحروف وكلمات، وهو الذي يعيد مرة ثانية تجميعه في نظام وترتيب جديدين.

التشريحية العالية واطهار التفاصيل الجسدية ومناطق القوة والتناسب والموازنة ونقاط الارتكاز. بورتريهات الفنان عطا صبري هي نماذج محاكاة لم يبخل الفنان من شحنها بروح عاطفية سمحة. الفنان اسماعيل الشخيلي يؤلف تشكياً جديداً عن طريق التوليف بين الكولاج والخطوط السريعة والقصيرة في نحو لولبي لمستويات افقية ليصور معركة (الاحواز). في حين سيظهر براعته في الخط النقي الواضح لشكل رجل مستلق على ظهره بينما تدلت قدماه الى الاسفل

فنانان تجلت في تخطيطاتهما نزعتهم الاسلوبية في التصوير. الأول هو الفنان خالد الجادر بأسلوبه المميز واحساسه العالي بتنظيم السطوح من خلال ضربات سريعة وحركات خطية افقية وعمودية تبعاً لنمو الموضوع ووحدته العضوية. اننا نستعيد في تخطيطاته (منظر جبلي - منظر من بغداد) ضربات فرشاته السريعة ولطخاته اللونية شبه الانطباعية. الثاني هو الفنان نوري الراوي الحالم دوماً. انه يبني بنقاط صغيرة وخطوط قصيرة اشكاله الحلمية القريبة والبعيدة عنا على حد سواء ثمة ايضا تخطيطات الفنان دارا حمة بالقلم الرصاص حيث ليونة الخط ورهافته انه يشكل بناء رمزياً محدداً تظهر فيه نسوة حالمات بعض الشيء طائشات بعض الشيء، مكبلات وغير مكبلات، داخلات في مكيدة الأمومة والاستنزاف: الرجل والبقرة! الفنان كاظم حيدر، المدرب على المشاهد المسرحية، يرسم شخصاً «جروتسكية» لمشاهد عن الجحيم. غيلان وربما سحالي مع بعض التشنيع والسخرية، خفة الخط والتواءاته. الخط ان يصور يمسح

الفنان شاكر حسن آل سعيد يستعيد المعراج: خط بالحبر يظهر كتردد يصعد الى اعلى. حك وشق، وخطوط افقية واخرى عمودية ترسم مستطيلات كتب فيها اسم الله واشكالاً شبه زخرفية. تخطيط قائم للفنان علي طالب، وجه انساني معبر يخرج من الفراغ او من افق اللوحة المقسومة الى قسمين متساويين بخط واضح، في حين عززت الخطوط الافقية السوداء التي ملأت الفراغ في الاعلى والاسفل جواً قائماً غريباً يوحي بالفراغ والرغبة والسكون. ان هذا التخطيط يذكرنا بلوحاته الغريبة. وهكذا الحال مع تخطيطين مثيرين للفنان علاء بشير للانسان في وضع درامي، وتخطيط للفنانين محمد مهر الدين وسالم الدباغ.

ان لفن التخطيط حجة في نقل اللوحة الى مستوى آخر. مستوى الايضاح او صياغة افكار جديدة عن الشكل والتكوين، ومن هذا المستوى يمكن وضع فن الرسم الى امام.

سهيل سامي . بغداد



# معرض حلليم جرداق

بيروت

المعرض الحالي لحليم جرداق في كاليري دامو - انطلياس ببيروت يعتبر أكبر معرض للفنان يقيمه حتى الآن حيث يضم حوالي مائة لوحة تشكل مختارات من أعماله خلال السنوات السبع الأخيرة من رسوم كرافيور ومواد مختلطة

درس جرداق الفن في الاكاديمية اللبنانية ما بين عامي 1953-1957 ، وتابع دراسته الفنية في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس. ومنذ عام 1959 أقام العديد من المعارض الشخصية وشارك في عدة معارض عالمية للحفر، وحاز على الجائزة الاولى في الكرافيور في معرض المدرسة الوطنية العليا في باريس عام 1961 ، كما حاز في عام 1963 على الجائزة الاولى في مسابقة اجرتها وزارة التربية الوطنية اللبنانية منح على أثرها منحة دراسية في باريس لثلاث سنوات. وفي عام 1969 حاز على تنويه خاص في بينالة الاسكندرية، واعتبر واحداً من مؤسسي الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب الذي تأسس عام 1973 ببغداد. له كتاب صدر عام 1975 بعنوان «تحولات الخط واللون - مدخل الى ماهية الفن الحديث».

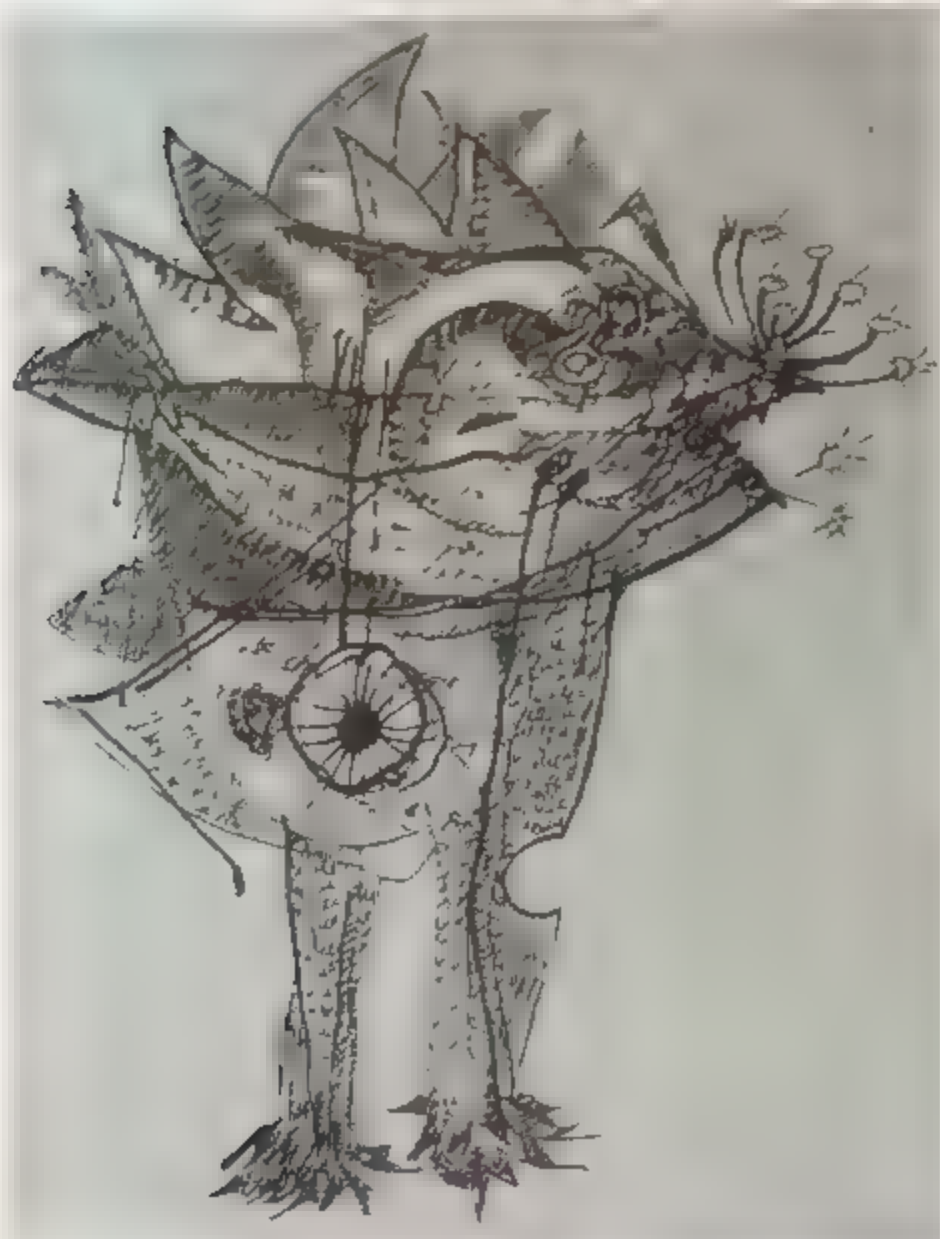
من العلامات الواضحة في مسيرة حلليم جرداق الفنية (اكثر من ربع قرن) الحفر على النحاس. فالخطوط التي تركها قلم الفولاذ المسنون على جسد النحاس الأصفر أو الأحمر شكلت عالماً ابتعد من جهة حتى العوالم الفنية القديمة التي حفظتها لنا الآثار السومرية من اشكال وكتابات واساطير ورموز. واقترب من جهة ثانية من عوالم فنية حديثة. كان خطاً مستقيماً متوازناً صلباً وحاداً في شق طريقه وعقد اتصاله وتداخله مع الخطوط الأخرى وكان حراً منفلتاً مستسلماً للبد وللعين عندما تنسيان ما تحفظان من صور واشكال في ذاكرتهما

وفي كلا الأسلوبين كانت محفورات جرداق تحفر أيضاً في القلب خطأ يصل حرارة أو صلابه ورقية أو خفة يد وعين الفنان بقلب المتأمل القارئ بين حنايا الخطوط أو السطور علامة ثانية. هي ان جرداق اعاد الألفة بين النحاس والبيت اي بين النحاس والإنسان، بعد ان هجر النحاس منازل اهل الشرق. وذلك عندما عرض صفائح النحاس نفسها التي يحفر



موضوع . مواد مختلفة

موضوع . حفر على نحاس 7



عليها بقلم الفولاذ أو التي يترك الأسيد يأكل منها ما سبق وحدده له الفنان. كان من جهة معرضاً تقنياً اذا شاء النقد الا ان الوقوف امام النحاس مرة جديدة باشكل جديدة تشعل نار الحنين لاعادة الألفة بين النحاس والإنسان العلامة الثالثة. هي الانتقال السريع من الحفر اي من الأسود والأبيض الى الألوان والرسم بالزيت. على النقيض مع ما سبق. الوان حادة، صارخة غزيرة، كثيفة، متداخلة متمازجة بقوة وجسارة. كانها تحفر هذه المرة في الهواء بدل النحاس او انها تحفر في العين. فهي ايضا باهرة بضوئها وسطوع الوانها. كان حلليم جرداق يشهد من جهة الأسلوب والتقنية على ان اللون كأي لغة قائمة بذاتها يستطيع التعبير عن ما يجول في القلب من رؤى واحلام. وعمما في الفكر من قناعة وفهم عام. وكان من جهة ثانية يسعى الى ان يتوقف بعد هذه الشهادة على

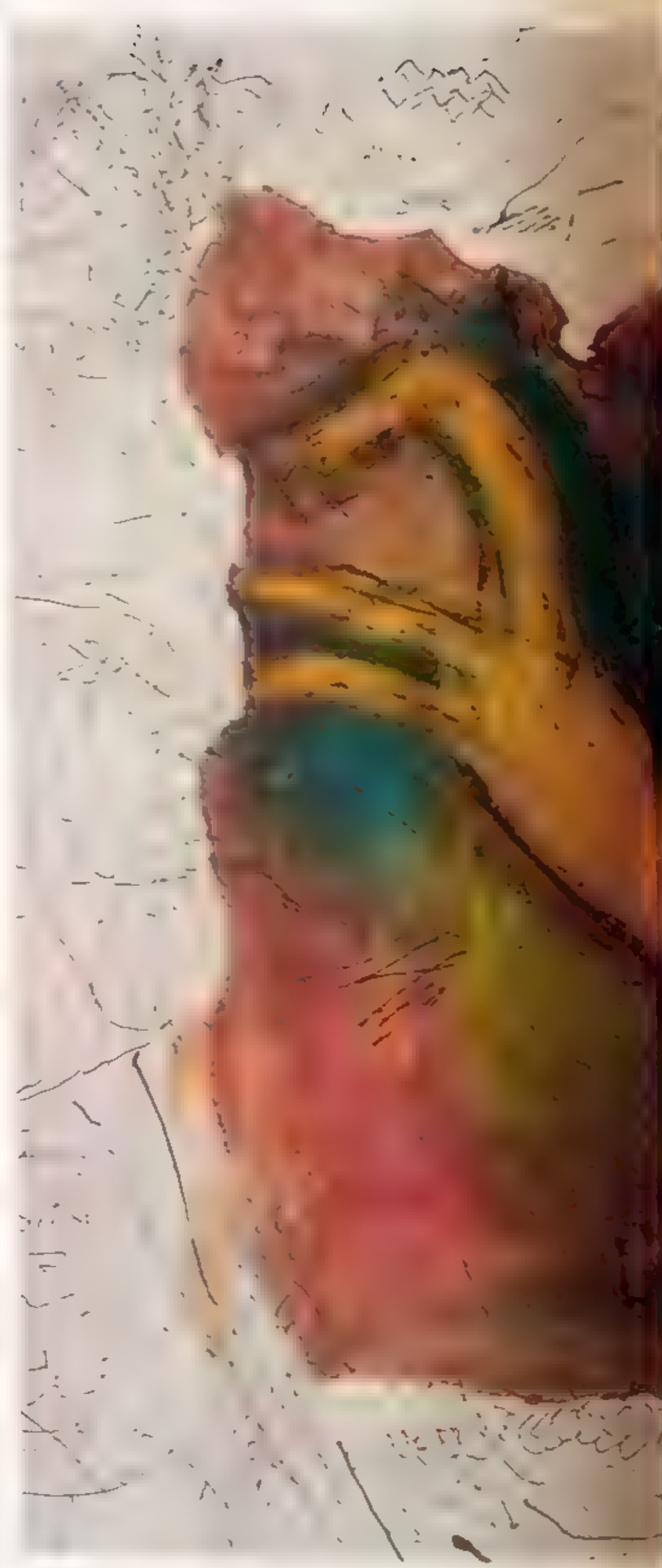


## معرض منذ السعوي بيروت

بعد عدة معارض فردية وجماعية لـ  
السعوي ضمت رسوماتها بالأبيض والأسود في  
بيروت وبعض العواصم الغربية والشرقية. ها  
هي تقدم لنا الى جوار اعمالها التصويرية  
منحوتات لم تكن قد تعرفنا اليها قبل ان  
تعرضها في معرضها الاخير في قاعة «اليسار»  
ببيروت حيث يقوم على خمس وعشرين منحوتة  
واربعين رسماً بالأبيض والأسود.

مع نحتها تبدو منى السعوي اكثر تعبيراً  
واكثر متانة واكثر غنى، فالحجر الرخامي يروي  
هنا المزيد عن الاتحاد والعناق والولادة والعشق  
والتوحد.

فلسطين ، رخام ابيض ▽



مضمون ما في القلب والفكر.  
العلاقة الجديدة هي، زواج بين الحفر  
والرسم بالزيت. زواج تنازل فيه الطرفان عن  
صفاتهما ليتحداً معاً في صفاتٍ ثالثة فالحفر  
صار رسماً والرسم بالزيت اصبح رسماً بالماء او  
بمواد مختلفة. اي استبدال قلم الفولاذ بقلم  
الحبر او القلم الملون واستبدال الزيت الكثيف  
بالماء الشفاف. كان هذا الزواج اذا صح الكلام  
زواجاً على صعيد الأسلوب والتقنية، في حين ظل  
العالم الداخلي، القصد الخفي، واحداً ينمو  
ويتجدد وينضج ويظهر ويختفي ويشف احياناً  
كثيرة حتى الأمحاء. ليبقى بريقاً قريباً الى  
السريه، قريباً الى القلب رغم قرينه الظاهر من  
التقنيات والأساليب الحديثة في الفن المعاصر.

سمير الصايغ . بيروت





حالة نمو، رخام أبيض (كرارا)، ارتفاع 45 سم



امراة ، حجر ترافيريتو ارتفاع 70 سم

حنونة وكأنها تذوب أو تحاول الانحناء حياء  
وخجلاً لامتلأها بالكلام العاشق أو بالدمع  
الحار.  
انها الدائرة. فكل خط هنا، وكل شكل، وكل  
حجم، يدور أو يسعى الى الدوران والالتفاف،  
وإذا راحت العين تلاحق هذه الخطوط المنحنية.  
ستصل في النهاية لترسم الدائرة أولترسم  
الكرة. كل شيء مستدير. فالدائرة هي القصد أو  
هي الهدف. وهي الشكل الأكمل. العين وهي رمز  
الأرض ورمز المرأة ورمز الولادة ورمز الوحدة

امراة ومرة هي كمال الخطوط. والانحناءات  
التي تتحول الى حدود هي العناق والحنان  
والرأفة والمحبة. فإذا الحجر المنحوت رمز يجمع  
بين الذكورة والأنوثة في جسد أو في نحت واحد.  
من هنا التقاء الأطراف المتناقضة. الصلابة  
واللين. فكثيراً ما تبدو منحوتاتها منحوتات  
صلبة، جامدة، ثابتة، صامتة في ثباتها كأم  
تحضن اولادها، أو كامراة اخذها الانتظار  
خارج الزمان.  
وكثيراً ما تبدو منحوتاتها من زاوية ثانية،

المرأة في جموحها الداخلي والخفي للولادة  
والحب والعشق والجسد في وحدته وتوحده  
وانغلاقه على نفسه.  
المرأة الأرض والخصب والجسد، المطر  
والغصن والبذرة. والنحت الجامع بينها الموحد  
لها. فكيف يتم ذلك؟ كيف يكون الواحد اثنين؟  
تلك هي الصفة البارزة في هذا النحت.  
انه الاكتفاء، والذي تعبر عنه تلك الدوائر  
وتلك الانحناءات. الدوائر التي تتحول مع  
لحجر الى كرة مغلقة، مرة هي جنين ومرة هي





امرة وطفل. رخام ابيض (كرارا)، ارتفاع 60 سم

يجب ان يكون  
على صعيد النحت المحض. تبدو منحوتات  
منى السعودي منحوتات مشغولة بصبر وذوق  
واناقة، تظهر على صفحاتها الملاء بصمات  
الاصابع التي تعرف كيف تنقل الى الحجر  
حساسية وعمق المشاعر الدقيقة

وصفاء الحس عندما نرفع عنه كل ظن، وكل  
اسقاط ديني واخلاقي واجتماعي.  
لعل هذه المنحوتات تجيب على التفكك  
والانفعال الواضح في الحياة الاجتماعية  
والفردية التي تحاصر المجتمع العربي. وربما  
تحقق ولو بواسطة النحت تلك الرغبة الجامحة  
للاتحاد: اتحاد الانسان بالارض، اتحاد  
الشعب بالوطن، اتحاد الرجل بالمرأة، اتحاد  
الانسان بنفسه، اتحاد الشهيد بالموت، فغالباً  
ما يكون الفن نحتاً او رسماً او شعراً حتماً لما

ورمز الكمال ورمز الموت  
تأخذنا منحوتات منى السعودي الى ازمان  
بعيده الى معتقدات شرقية عرفت حضارة ما بين  
النهرين، وعرفها الشرق الاقصى وبعض  
معتقدات الحضارات الاولى عندما كانت تجمع  
بين الذكورة والانوثة في إله واحد او في مخلوق  
واحد، غير ان الجنس في هذه المنحوتات يتحرر  
من الفهم الغيبي التجريدي ليحيا الفهم المادي  
الحسي فالتوحد بين الاثنين هنا توحد حسي  
يجيء من طبيعة المادة ومن عفوية وبراعة





موضوع رقم 3 زيت



موضوع رقم 1 زيت



موضوع رقم 2 زيت



## معرض محمد القاسمي

لبنان وحلب

على كل المواد من الورق الى الجلد الى الخشب الى القماش، وعلى كل المغامرات الممكنة في تكسير الاشكال وتفتيت الحجوم ضمن تقاطعات هندسية رئيسية تؤكد كثافتها في العين وتشد من حصارها على الاشكال اللولبية المتحركة بعنف في داخلها مما يزيد من عنصر الصراع ما بين الداخلي المنفلت بعفوية والخارجي المتأكد بصرامته الواعية، ويبقى على جانب من اللوحة اثر لدمغة، قد يحمل اشارة تربط ما بين اللوحة والرسالة «وهكذا يختلط التمثيل بالاثار، فلا رسالة لان ليس هناك غاية يمكن الافصح عنها، فالكل بعيد تركيب الحركة الضائعة وهي حاضرة مع ذلك وان لم تكن ملحّة وقد استسلمت للعبة للحركة التي تعيد، تحول، تشوه - عبد الله بونفور

والفنان محمد القاسمي، كعدد كبير من فنانينا المعاصرين يسعى الى يفت الى جانب لوحاته مفسر ومفسر - عبد الله بونفور لا يعرف الفرق بين المصرية والمصرية - عبد الله بونفور خسية من - تتعدى صفة صوفي في تحريك في المدح واستقي وهو جهد مهم في تحرير موقف الفنان من عنه صفة من توصيخ تطلعاته من ناحية وتعميق حسه الفني من ناحية ثانية وبما يخرج باعماله من الاعتيادية التي شاعت، وباسم الحداثة، مع كثيرين من الفنانين العرب معاصرين فلا عربة من من يعرف معرضه بحورات مسهبة عن خصوصية تحرته بغية حيث يرى - عبد الله بونفور يحاول في مجموعة من التخطيطات والرموز وضع كل فهمه بعمق من حذر نصيبه كل اهتماماته، وتصبح الاشياء المرسومة في حيز معبر هي مسودات معروضة بفرقة فنية هناك ملاحظة وهي - عبد الله بونفور مع لوحة كمسودات في مصر - عبد الله بونفور فلسفي مع - عبد الله بونفور فنانين في مصر الحكومية به، والتي لا تعني الادبيات - عبد الله بونفور التي نحصل عليها في تقييم العمل الفني من خلال المعارف السابقة والفهم الملحق في الكتب ودقي مد لا بفرقة مع - عبد الله بونفور وتكون مصححة فيها لا - عبد الله بونفور تتم من عند - عبد الله بونفور وفيه علاقة مع يكون الداخلي المقدم للبصر في صيغة مجموعة تكوينات لونية وخطية، عمودية، افقية، وهناك تجارب اخرى حاولت ان تفرض نفسها باغراء البصر بقوة اللون والمساحات الملونة العريضة والطويلة للوصول الى الاغراء كنتيجة تعطي الانبهار، ومن هنا حاول تقريب الراثي جسدياً في بحثه عن المرئي، لهذا تبدأ العملية الابداعية عندي على كتابة تشكيلية ووحدات متوالية متقاربة ومتداخلة مع اعطائها الحيز الفراغي الذي يوفر لها امكانية وجود التحرك، لانه في مثل هذه الحالة يكون العمل كاحساس، كتلذذ كمعنى، يعطي نفسه دفعة واحدة.

شهد مركزان عالميان معرضين للفنان المغربي محمد القاسمي حيث توزعتهم كل من جنيف و«بون» خلال الاسابيع الاخيرة في العام المنصرم، والقاسمي في كلا معرضيه يحاول ان يتلمس نفسه في الجديد الذي يفرضه بتميز عن محاولات باقي زملائه في التجربة الحديثة المغربية، وان كان ما يبقى اساساً في محاولاتهم واجتهاداتهم النظرية جميعاً يشد بهم الى ذلك النزوع الاستفزازي لتجاوز الصورة الوصفية والايماءات الادبية والسردية القصصية، الى ما يؤكد قدرة العين على استيعاب تلك الرهافة التي تستبطنها الالوان والاشكال الهندسية والخطوط العفوية، وما يمكن ان نستشف من خلالها من علاقات خفية تشد ما بين الذهني في الرمز، والعاطفي في الحركة الجزيئية للاشكال وتوزيع الحجوم، وربما ايضاً فيما تتضمنه الاشكال الهندسية من قيم عاطفية كالقلق الذي تتمثله الدائرة والصراصة في المربع والراحة في الامتدادات المستطيلة بالاضافة الى درجات الاثارة في الالوان واستخدام الفراغات المؤكدة للاشكال واذا كان بعض الفنانين العرب المعاصرين قد افادوا من الدلالات الفولكلورية العربية بمعنى في الرمز او الاصاله التراثية او النزوع الزخرفي، كشاكركحسن اورفيق شرف او غياث الاخرس او بلكاهيه فان القاسمي يقف في الجانب النقيض لهذه الفولكلورية مع ما في اعماله من تأكيد على الطابع التكراري للمستطيلات والمربعات المتداخلة والافاريز المملوطة، والايقاعات المتناظرة في الخطوط التي تحتويها والتي لا تخلو من تحريفات شكلية لاقدام اورؤوس على مثل ما نقع اليه في الرسم بيقع الحبر.. واذا كان بعض فنانينا العرب المعاصرين قد افادوا من الخط العربي وسعوا لتوسيع مجال اعتماده هوية متميزة لهم، فان القاسمي على مثل هوى بعضهم في الايحاء بالكتابة العفوية المباشرة التي تجرد نفسها من اية دلالة لفظية او حرفية حيناً، او قد تتأكد في معنى هامشي يعزز مرمى من مرامي اللوحة حيناً آخر كمثل كتابته «نحو الاتجاه المربع يمتد البشره». واذا كان بعض فنانينا العرب المعاصرين قد سقطوا على ظاهر اللوحة الاوربية فان القاسمي ايضاً يحاول ان يتعرف بها في مفهوم المعاصرة وان يعيش في مناخاتها المفتوحة





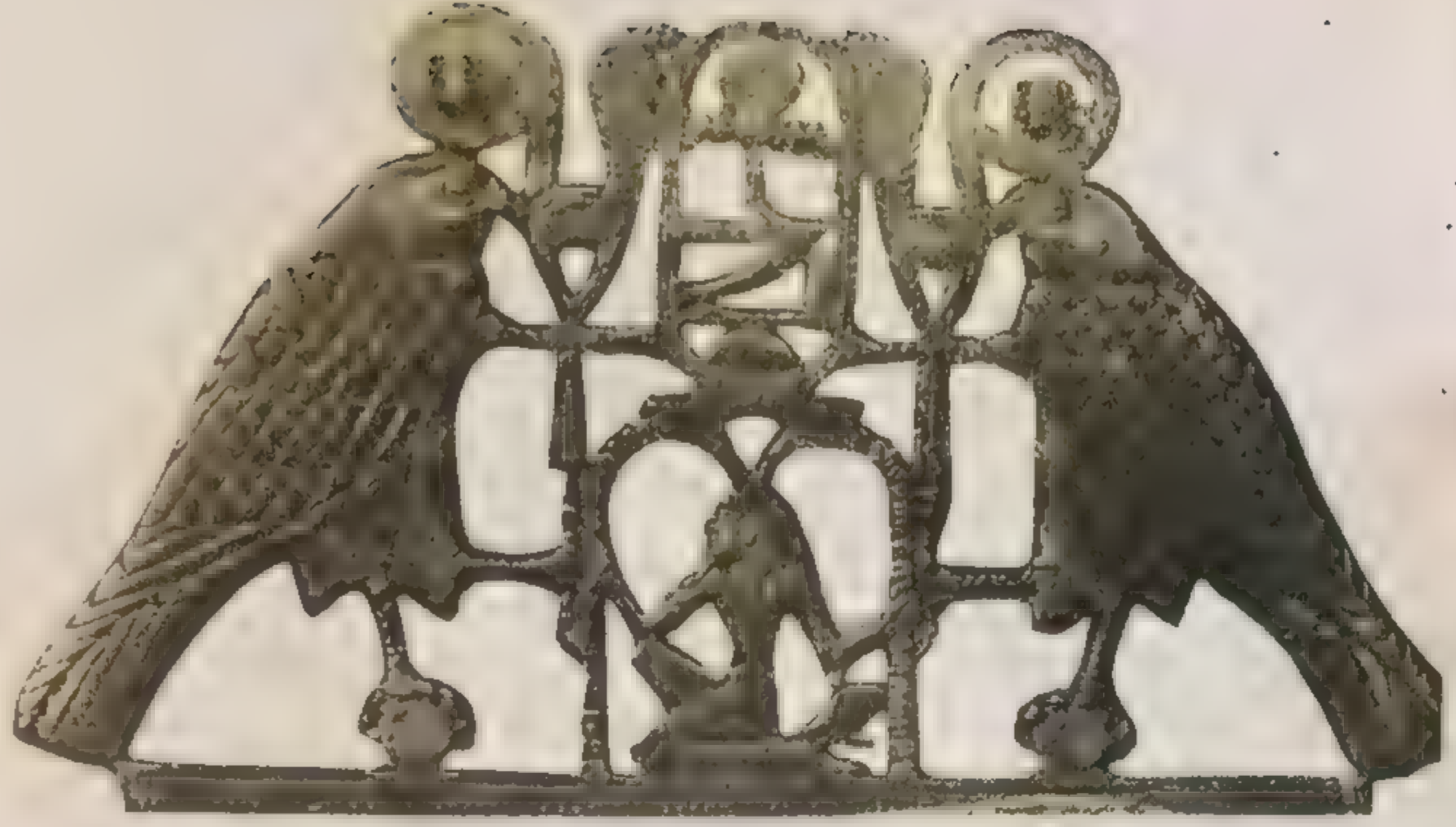
عندما يتوفر لكتاب ما، ما توفر لكتاب صياغة الحل الشعبي، من شخص مؤلف الدكتور علي زين العابدين، الفن والاختصاصي في التصميم وتشكيل المعاصر والاستاذ المتفرغ بكلية الفنون التطبيقية المصرية، فلا بد ان يكون الكتاب مستوى متميز، وهو ما نتلمسه بكثير الوضوح في كل صفحة من صفحات الكتاب التي نيفت على الاربعمائة صف والذي صدر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة

الكتاب كما هو واضح من عنوانه، خص ابوابه الستة بدراسة الحل الشعبي مناطق النوبة الممتدة ما بين مصر والسودان والمتأصلة في اصالتها العربية، كما يقو بذلك بوركهارت في «رحلات بوركهارت في بلاد النوبة»، حيث يذكر ان النوبيين الحاليين اصلهم من بدو جزيرة العرب الذين غزو هذا القطر بعد انتشار الاسلام. واستولت قبيلتا الجوابرة والغريبة على الاقاليم من اسوان الى وادي حلفا، وكذلك هناك اراء كثيرة تساند هذا الرأي وتغلب تأثير العصر العربية، وهو ما يذهب اليه ايضا مؤلف الكتاب وما «تعززت هذه الدراسة للحل الشعبي النوبية ولاصولها التي ترجح انها تحمل كثيراً من السمات والتقاليد والقيم الفنية المصرية العربية».

يتوزع سكان النوبة على مجموعات ثلاث. هي الكنوز والعرب والفاتدجا وتضمهم تلك المنطقة الممتدة من اسوان في مصر حتى دنقلة في السودان، أي في الاقليم الجنوبي من افريقيا القوقازية بمحاذاة المنطقة الزنجية.

في القرن السادس الميلادي دخلت المسيحية بلاد النوبة، وظلت تسود المنطقة حتى القرن الرابع عشر، عندما اعتنق ملك النوبيين الاسلام فاسلمت رعيته تبعاً لذلك ومما يجدر ذكره في هذا المجال ان النوبيين رفضوا الدخول في الاسلام إبان الفتح الاسلامي لمصر عام 641 م. وفضلوا دفع الجزية بدلاً من ذلك، غير ان هذا لم يمنع بطوناً من قبيلتي ربيعة وجهينة ان تستوطن في منطقة النوبة الشمالية لتندمج بمرور الزمن والمصاهرة مع الاهالي. كذلك حدث لبعض البطون الحجازية والقبائل الليبية اضافة الى بعض الأتراك أيام الخلافة العثمانية. ومع ذلك فقد اكدت الدراسات الانثروبولوجية احتفاظ الانسان النوبي بخصائصه الفيزيكية الأساسية تلك الخصائص التي يشترك بها مع الانسان العربي في مصر والسودان الشمالي.

كان لطبيعة المكان وصعوبة الاتصال في المنطقة النوبية اثرهما في التباعد الحاصل



ظهر صدرية فرعونية.

# فن صياغة الحل الشعبي الشعبية النوبية



الصناعة الشعبية النوبية  
غلاف الكتاب



الخارجي لنفس الحلية التي تتحلى بها  
العروس النوبية الصغيرة.. هذا بالرغم من  
أن الحلية أخذت اسماً اسلامياً هو قصة  
الرحمن، الأمر الذي أوحى تحول الديانة من  
المسيحية الى الاسلام وهذه الحلية بهذا  
الشكل وبهذا الاسم لا تستخدمها الكور أو  
العرب وإنما يقتصر استخدامها على  
النوبيين القدامى علماء لا يستخدمونها قد  
أصبح قلماً لا ولا ينسبها لمراة النوبية  
إلا في حفلات الزواج وإخراج مع حلية  
الزواج

وهذه الأخيرة تسمى دوركا حد العروس  
بدرجتها الطويل وحدثها على هيئة الكمثرى  
أما الحلي التي يستلزم النوبيون جميعها في  
استخدامها فهي كثر منها منها العنق واليد  
والحخد والسلاسل والقبائل وغيرها الكثير

### المراد همدل

تحتفظ لذكره حمداً عده ولا يسعون  
الجماعي عند النوبيين بعدات ويرتدي  
شعوبه مقطوعة قصة بالي مع الحديث عن  
ذلك العنبة يعقوبها لدى رفاق العروس تحول  
يا سيدي يا أميري  
يا ابن أخي يا ابن مي  
لأنهما شمعان تصيدن غريخت في الحرج  
أمك والختل جعلت سيد نجوم  
فان كانت عروسك عند  
فانزل إليها يا ابن مي يا سيدي يا أميري  
يا أحباباً من الله  
وفي قلبك من نعم حجاب  
يا سيدي يا أميري  
لقد السرح المصنوع من الذهب والفضة  
ولحام الفرس فضي

والطريق منه لا يوجد في مسحة نوبية  
أبنة تحول ومع تحول النوبية شرب رخص  
ألى العشرة فمادى الفرس الرابع والستين  
الملازم بعد الله شرب نوبية في عمدة الفرس  
انقوم الفرس عرسوا بالمسحوق من أو  
الطمر والسوسناني ونعم الفرس شربوا  
مشمور بلاد النوبة وشربوا عروسين  
بالعروسية ومنهم سمر شربة أنهم شربوا  
شربوا شربهم وشربها معهم وقد انتهت  
المساحة بمرامهم اسم المسحوق وأحوار  
المرسلين في شرب لاهم شربوا آخر من حاتم  
على بقايا الدماء المصرية القديمة

بلاصة في الاعنبة العنار الموي بالمراد  
الأم والأخت فالسب في بلاد النوبة فسر  
الاسلام كان نظاماً امونيا ويقول المفريزي  
في ذلك أنهم بورنور ابن البنت وابن الأخت  
دور ولد الصليب اصافقة الى ان الرجل  
الموسي ما زال يتسمى باسم أمه في الحيات  
اليومية كشهادة على عضويته في القبيلة



المراد همدل

ويرجع المؤلف الى العامل النفسي  
المتحدر في اللاوعي استخدام بعض الحلي من  
قبل القبائل النوبية اظهارا للمناخا عن  
القبائل الاخرى من ذلك ان نوبيي القدامى  
بنوا يستعملون حلية الرخس والسيدة  
التي تسمى الصليب الذي "T" او "Tau"  
Cross الذي كان يستخدمه مسيحيو اوربا  
الرومانسية في العصور الوسطى والعصر  
البيزنطي وبخاصة اذا لاحظنا الرخس  
البارزة التي تمثل هذا الصليب تماماً ذلك  
يظهر هذا التماثل او التشابه في الخط

بين المجموعات الثلاثة، بل ان القرية هناك  
لتعتبر مستقلة ووحدة قائمة بذاتها كونها  
معزولة عن باقي القرى بسبب من ابعاد  
الاتصال الطبيعي والنفسي بينها. وقد ادرك  
هذا التباعد الى اختلاف طفيف لا يخلو يذكر  
بين حلي المجموعات الثلاثة

ولا ريب ان هذا التباعد النفسي الموهوم  
بين القبائل النوبية في طريقه للاحاء بعد  
ان اعيد توطين النوبيين في منطقة واحدة  
اكثر ملاءمة اثر بناء السد العالي واحتوائه  
على منطقة النوبة الاصلية.



التي تنتمي اليها امه

في الفصل الرابع يتحدث الدكتور علي زين العابدين عن الزي والعادات المميزة للترزين بالحلي فيذكر ثوب المرأة الكنزية «السجة» (الذي احتاجت طريقة لبسه الى اداة تربط وتثبت طرفيه عند الكتف الايسر قبل ان يبدأ الجزء الخاص بتغطية الرأس الذي يشبه الطرحة في اخذ وضعه الى اعلى، ولذلك استخدموا مشبكاً جعلوه حلية فضية فريدة في نوعها وشكلها سموها «حلاله» وهي حلية تبدأ بدبوس مشبك من الفضة يتدلى منه هلال كبير متصل برموز اخرى مثل المثلث او السمكة وغيرها لطول يصل الى اكثر من نصف متر تنتهي بحلقة كبيرة تتصل في النهاية بمحفظة النقود التي تسمى الزاوية. وينقل المؤلف عن الرحالة «امري» قوله عن احدى مقابر (البليم) التي اكتشفها في «بلانة» بالنوبة السفلى لواحدة من ملكات ذلك العصر التي وجد هيكلها محملاً بالحلي والمصوغات حتى ان اصابع قدميها كانت مزينة بخواتم فضية.

وهناك ايضا من الحلى المنتشرة بين نساء النوبة «خزام الأنف» وهي حلية تتطلب براعة في ثقب اجنحة الأنف مع العلم بان هذه الحلية لم تكن مستعملة لدى قدماء المصريين.

والمرأة النوبية تعتز بحليها ولا تفرط بها أمام اشد الظروف لأنها مجال افتخارها والتصرف فيها ببيعها يعتبر عيباً كبيراً. «ومن العادات الشائعة انه في حالة وفاة احد افراد العائلة فان المرأة النوبية تخفف من لبسها الذهب اما اذا كانت شابة فلها ان لا تفعل لكنها مجاملة للمتوفى واهله تلبس حلي الصدر مثل الجكد او البيه على ظهرها بدلا من الصدر»

### الزواج

اما عن الزواج عند النوبيين فيقول المؤلف «في اليوم المحدد للوجاهة يصحب والد العريس بعض افراد أسرته ويتجهون الى منزل العروس حيث يقدمون مبلغاً من المال ويتفقون على موعد «الشيلة» اي نقل عفش العريس

يخرج موكب الشيلة في الموعد المحدد من منزل العريس يتقدمه والده والمدعوون من الرجال، تسير خلفهم الدواب المحملة بالغلة والدقيق ثم عدة بنات يحملن على رؤوسهن اطباقاً من الخوص صفت عليها اصناف الشيلة ثم السيدات اللواتي يغنين ويزغردن. وقبل وصول الموكب الى منزل العروس يخرج كل من فيه مستقبلاً ما عدا العروس التي تخرج لتستتر خلف المنزل حتى تدخل «الشيلة» ثم تدلف هي من بعد.



سيدة ترزين بعقد حب زيتون وعقد خيريات وقلادة النجار

العريس، عدداً فردياً، يمر هذا الموكب على اهل القرية داعياً اياهم للفرح يجلس العريس في منزله وسط المدعوين على نسيج من الخوص حيث يقوم الحلاق بحلق شعره، ومن ثم توضع امامه اطباق ثلاثة في احدها «حنة» وفي الثاني «بلح منقوع» وفي الثالث «ماء» يضع العريس بجوار الاطباق سيفه وسوطه والى جانبه يجلس احد الكتبه ومعه دفتر لتسجيل قيمة «النقود»

هناك يجلس الرجال في «المضيقة» والنساء في الفناء حيث يواصلن غناءهن حتى يقدم صاحب المنزل ما نحر من ذبائح بالمناسبة ويتبع الغداء تقديم الشاي ثم الاتفاق على موعد الدخلة والعقد.

صباح يوم العقد يركب العريس جملاً مزيناً بالمناديل الملونة وهو يمسك بيده سيفاً وسوطاً ويربط على ذراعه اليسرى سكيناً ذات حدين ويصحبه عدد من اصدقائه يشترط ان يكون مجموعهم بما فيهم



تفتتح والدة العريس النقوط بالقائها  
لحلية ذهبية قد تكون قرطا يسمى «زمام» في  
طبق الماء، ثم يتقدم الأب بمبلغ من المال ومن  
بعده يمر المدعوون امام العريس ليدفع كل  
منهم نقوطه.

وفي حوالي الساعة الرابعة يتوجه  
الجميع الى منزل العروس وقبل وصولهم  
اليه بمسافة يتوقف الموكب الى ان يتقدم اهل  
العروس فيتوجهون جميعاً الى المنزل حيث  
يعقد وكيل العروسين العقد امام المازون،  
على اثر ذلك تقدم للمدعوين اطباق من  
الخوص عليها البلح المسمى «بتي» والفشار  
المسمى «اسليج» بعدها تقدم اطباق اكثر  
عمقاً تسمى «كتي» توزع على الصغار

هنا تتقدم احدى اقارب العريس وتفتح  
الخرج الذي اتى به العريس فتخرج منه  
ملابس العروس ولوازمها فتضعها على طبق  
ثم تخرج ملابس والدتها واخواتها وتضعها  
على طبق آخر، وحين تستلم العروس  
حوائجها تنطلق الزغاريد والاعاني

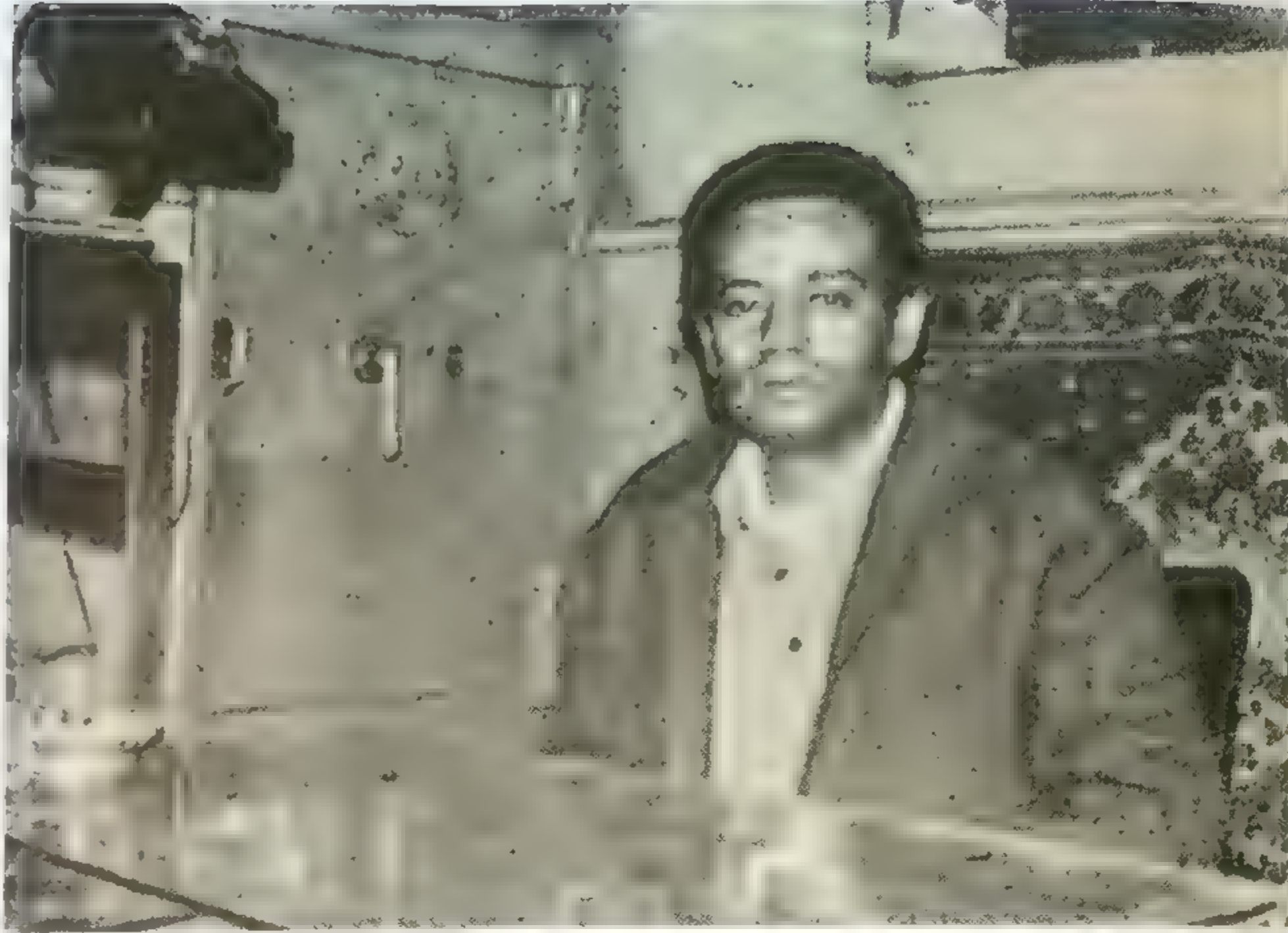
في المساء يقام مولد تنشد فيه القصائد  
الدينية. ثم يصحب العريس الى غرفة  
العروس المسماة «حسيركا» وقبل وصوله  
يخرج سيفه من القراب ويتقدم فيطرق  
الباب بالسيف ثلاثاً بأعلاه ويمينه ويساره.  
ثم يدخل الحجرة فيصلي ركعتين شكراً لله.  
ثم يتقدم من العروس ويرفع عن وجهها  
الطرحه ليمرريده على جبينها من اليمين الى  
اليسار مرة واحدة، ثم تخرج العروس من  
الحجرة مسرعة حيث تستقبلها القابلة على  
الباب لتتجه بها الى حجرة اخرى تقضي بها  
الليل مع نساء العائلة، اما العريس فيذهب  
لقضاء الليل مع اصدقائه

وفي الصباح يتوجه العريس الى النيل  
يتبرك بمائه ويأخذ من الشاطئ نباتا  
اخضر يعود به الى المنزل مع اصدقائه الذين  
ينصرفون بعد تناول العشاء

بعد خلو الدار من الضيوف تصحب  
القابلة العروس الى حجرة العريس وتتركهما  
معاً حيث يبدأ العريس بمحادثة عروسه  
التي تأبى الحديث الى ان يبدأ في عرض مبلغ  
من المال عليها مقابل حديثها، ويتدرج المبلغ  
في الزيادة حتى تقبل بمحادثته ويسمى  
المبلغ المدفوع عندئذ «اجل بنييد» وفي كل  
صباح تترك العروس زوجها كي تقضي  
النهار بحجرتها في المنزل وفي المساء تعود الى  
العريس بينما يتوجه هو في كل صباح الى نهر  
النيل يتبرك بمائه ويعود في كل مرة بنبات  
اخضر. يستمر هذا الحال مدة اسبوع ثم  
بعد اربعين يوماً ينتقل العروسان الى  
منزلهما.

الحلى وانواعها

خصص المؤلف الباب الثالث من الكتاب



شاذلي حامد محمد وهو صانع نوبي مشهور



عروس نوبية بكامل حليها



الذهب جعل المرأة النوبية تكتفي بـ 21 قيراطاً.

اضافة الى ما سبق ذكره فهناك حللى اخرى للاطراف كسوارقبة زمزم (كيم) و«كورد» والخواتم التي منها المنجور وخاتم سيدى ابراهيم، كما يوجد الخلخال الذي يزين ساق المرأة النوبية.

### حرفة الصياغة

ويتحدث الدكتور على زين العائدين في الباب الرابع عن الصياغة كحرفة والواقع ان المجتمع النوبى مجتمع زراعي والحرف الموجودة في بلاد النوبة هي حرف بسيطة منها ما هو خاص بالذكور ومنها ما هو خاص بالاناث كما ان هناك حرف ينفر منها النوبى ويعتبرها عيباً، كالحدادة والنجارة وصناعة الطوب والنسيج وصيد الاسماك بغرض التجارة الى اخر هذه الحرف حتى الزراعة في مقابل اجر مدفوع لا يسر عليها النوبى الاصلى لذلك كان يستعان بعمال زراعيين يتم جلبهم من صعيد مصر كما هو الحال في باقي الحرف الاخرى اذن ماذا عن الصياغة -

هناك الكثير من الصاغة النوبيين ينتشرون في دور الصياغة بالقاهرة واسور الا ان الصياغة في نظر النوبى مساوية لمهنة الحدادة، لذا يطلق على الحداد في بلاد النوبة اسم «تابيدي» وهو نفس الاسم الذي يدعى به الصائغ

والكاتب يرى ان هناك غموضاً يلف حرفة الصياغة في بلاد النوبة، اذ لم يذكرها الرحالة الذين جابوا تلك المنطقة الا مؤخراً ويعزو سبب ذلك الى ان الزراعة هي اشرف الحرف عندهم شريطة ان يكون المشتغل بها هو المالك للأرض ولعل هذا المزاج نابع من جذور بعيدة تمتد عميقاً في التاريخ لتصل الحاضر بالماضي الفرعوني القديم حيث كان المزارع بالاجر يصنف في ادنى طبقات المجتمع. لذا فالصياغة لم تكن حرفة للاحتراف بل حرفة مارسها النوبى الى جانب عمله كمزارع في ارضه

في الباب الخامس يعالج المؤلف الاساليب التقنية والتي لا تتعدى الاساليب التقليدية المعروفة في غالبية البلاد العربية. وفي الباب السادس والاخير يصل الكاتب الى وضع الاستنتاجات وتحديد التوصيات في شأن الافادة من هذه الدراسة والاساليب في تدريس التربية الفنية في الجامعات والمعاهد ودور الفنون. كما يتضمن الكتاب ملحقات يشتمل على لوحات بالاسود والابيض للحلى النوبية القديمة والحديثة اضافة الى بعض الرسوم التوضيحية.

محمود حنفي . القاهرة



حفيظة فضية من النوبة

تشكيل بارز من ثلاثة اقواس تتجه نحو الداخل وهي محاطة بخطوط ونقاط وهذه الحلية تعلق في العنق بواسطة خيط قوي يمر من خلالها وقد يزين الخيط ببعض الخرز وتندلى الحلية على الصدر حتى موضع الصرة

اما الجكد فهو عقد من الذهب مؤلف من ست قطع مستديرة مسطحة خالية من الزخارف والنقوش تتوسطها قطعة اخرى مستديرة تسمى «ما شاء الله» تزينها زخارف بارزة. وتتخلل القطع الذهبية حبات خرز هي ايضاً من الذهب

ومما لا ريب فيه ان الذهب هو المعدن الانيق الذي يشكل الاغراء الاكبر للسيدة النوبية التي تحرص على ان تكون حليها من الذهب الخالص الذي لا يقل عن 23 قيراطا غير ان الارتفاع الكبير الذي طرا على اسعار

بفصوله الثلاثة للتحدث عن الحللى الشعبية التي تتوزع على جسم المرأة النوبية من راسها حتى قدمها وهي مصاغة على انواع مختلفة من الذهب والفضة واحياناً من النحاس وغيره. كذلك فان النوع الواحد من هذه الحللى قد تتعدد اشكاله. فهناك على سبيل المثال قرط بلتاوي وقرط شنف تميم وقرط زمام وسط وقرط عكش، ومن الحللى التي تزين الصدر البية والجكد وقلادة النقار او النجار ومخنقة «دوجة» وسافا وحفيظة وهناك حلية «الصرة» التي تلبسها المرأة في عنقها وهي مصنوعة من الفضة على شكل مخروطين ناقصين اجوفين ملتصقين عند القاعدة العريضة احدهما اطول من الآخر يلف عليهما عند الوسط سلك مجدول رفيع كذلك عند اطرافهما حيث تنتهي السلاسل بمعدليات مسطحة بشكل الكمثرى عليها













فلسفوية بحمل عري ر سنها صحن



فلاحه فلسفوية نغني راسها وكفيتها بمدير

دكتورة هانا عراقكيسيت فلسطينية من اصر  
سويدي، ولدت عام 1891 وماتت عام 1972 في  
عربها في هلسنكي بعد ان تخرجت من جامعة  
هلسنكي في التربية والتاريخ والفلسفة  
احتدمتها دراسات لانهية فلسفوية. وهذه  
ارت بها الى فكرة التركيز على دراسة الحية في  
احدى القرى المحورة بقدس فحذرت قرية  
ارطاس وبدأت الدراسة لميد بية فيها عام  
1925 وتقع قرية ارطاس على بعد حوالي  
كيلومترين من بيت لحم، في واد سهوور

صورت قرية فلسطينية

## PORTRAIT OF A PALESTINIAN VILLAGE



المنطقة. بفواكهه وخضرته، لوفرة مياهه ونشاط فلاحيه، وقد وجدت الباحثة في القرية سيدة اوربية واحدة، متقدمة في السن هي لويزا بلدنسبيرغر - كانت قد عاشت فيها لقراءة ثلاثين سنة، منذ ان أقام فيها والدها المبشر الالزاسي، الذي كان قد بنى في اريطاس منزلاً عاش فيه حتى وفاته. ولما كانت «الست لويزا» تتكلم العربية بطلاقة، فقد كانت عوناً كبيراً لهلما غرانكفيست، التي قضت في القرية عشرين شهراً، في المرة الأولى، ثم عادت عام 1930 لتقيم فيها خمسة عشر شهراً آخر. وكانت ثمة دراساتها بين عامي 1925 و 1931 عدداً من الكتب والدراسات: «أحوال الزواج في قرية فلسطينية»، «العائلة العربية»، «الولادة والطفولة عند العرب»، ومشاكل الطفولة عند العرب، الخ وقد التقطت في تلك السنوات قرابة الألف صورة فوتوغرافية لشتى نواحي الحياة في اريطاس لتكون عوناً لها في بحثها الانثروبولوجي والفولكلوري. ولكنها لم تنشر منها في حياتها إلا سبعة وعشرين فقط، وبدأت في سنواتها الأخيرة بتهيئة صورها عن اريطاس للنشر في كتاب، غير انها توفيت قبل ان يتم مشروعها.

وقد كانت السيدة شيلا ويار، معاونة محافظ «متحف البشرية» التابع للمتحف البريطاني، في طريقها لزيارة الدكتورة غرانكفيست في هلسنكي، اذ وافتها المنية، وعن طريق السيدة ويار أهدت عائلة المتوفاة مخطوطاتها وصورها وأوراقها لمكتبة «صندوق التنقيب الفلسطيني» في لندن، وبالتالي أوكلت السيدة ويار الى كارن سيغر، المعنية بالآثار والانتوغرافيا الفلسطينية، اختيار الصور الملائمة للنشر في كتاب يصور الحياة في اريطاس منذ أكثر من خمسين عاماً، ولئن تكن السيدة كارن سيغر قد اهتمت بالهيكل العام الذي وضعتة أصلاً هلما غرانكفيست، غير انها أعادت النظر في الصور كلها، واختارت منها 226 صورة، استقت شروحها المركزة من كتابات وملاحظات الباحثة، وانتهت الى اعطاء صورة كاملة للحياة في قرية فلسطينية، بكل بساطتها وغناها، بكل ما فيها من معاناة وجمال: انها وثيقة تاريخية وإنسانية معاً، تلعب فيها الصورة البصرية الدور الأول ولعل أحد الأسباب الكثيرة في المتعة بهذا الكتاب، هو ان الصور الفوتوغرافية التقطتها باحثة لم تكن تتوخى «التوليف» او «الانشاء» الفني في الموضوع الذي تصوره. انها تعتمد كلياً على ضوء النهار فيما تصور، ولذا فان اشخاصها في الاغلب يواجهون الشمس القاسية على العينين والملامح. ولكن النتيجة هي اعطاء الحس بزخم طبيعي يتمتعون جميعاً به، ويفيض على ما حولهم. ليس في الكتاب كله الا صورة واحدة لداخل أحد البيوت - ربما لأن عدسة الباحثة كانت تعجز عن التصوير في عتمة الداخل. واذ تتابع العدسة أهل القرية من



عريس وعمه بعد خفاق مع أهل العروس حول المهر.

الصهيونية التي كانت تشيع ايامئذ ان فلسط أرض باثرة خراب، بحاجة الى من يحولها الى جنة! كنت، في الفترة التي التقطت فيها هذه الصور، وربما بعد ذلك بسنة اوسنتير، صغيراً أذهب من بيت لحم الى اريطاس مع رفيقي، وما زلت حتى اليوم أحمل انطباعاتي الطفولية اللذيذة عن خضرتها وفواكهها وظلالها... والطريف ان الرهبان السالزيان الايطاليين كانوا في اواخر القرن الماضي قد بنوا ديراً للراهبات في اريطاس لتربية الاناث اليتيمات وهو ما زال قائماً، يدعى «دير راهبات مريم الجنية المحوطة» (هورتس كونكلوسوس) ولم يكن اختيار اسم «مريم الجنية» مجرد صدفة! لقد جاء كتاب صور الدكتورة هلما غرانكفيست يحمل قيمة «فنية» معينة، رغم ان صاحبته لم تكن تفكر إلا بالنواحي الانثروبولوجية والفولكلورية، فالصور بمجموعها، وحصيلة وقعها في النفس، تتداخل

الولادة، الى الزواج، فالوت، فانها تصورهم وهم يزرعون، ويحصدون، ويستسقون، ويرعون الاغنام، ويغزلون، وينسجون، ويعزفون على الشبابة والمزمار، ويرقصون، ويهزجون، ويتسابقون بالخيول، والفتية يقرأون القرآن، والكبار يصلون على الموتى، والنساء يوزعن التين والحلوى على ارواحهم - انه مجتمع متماسك، متناغم، ومنفتح في الوقت نفسه: فأثر المدينة - بيت لحم والقدس - يزيد من تماسكه داخليا، من ناحية ويزيد من تطلعه الى ما حوله، من ناحية أخرى

ومن المهم ان يذكر المرء ان الصور كلها التقطت وقد خرجت فلسطين للتو من اربعمئة سنة من الحكم العثماني السكوني: ومع ذلك فان هذه القرية الصغيرة، التي لم يكن عدد سكانها يزيد على خمسمئة نسمة، تبدو بوضوح مجتمعاً متكاملأ، فاعلاً، ومثمراً، بحد ذاته. واقول «مثمراً عن قصد»، «تكذيباً للاسطورة





يهيئور حسي حقة صهور



فيسط من، مدعي مع رفاقه الى عصر من حين  
قدّم لهم المسكة اصعاج  
قرشت روحة الملك السجادة على الارض  
ووصف عليها اسول الطعام في طبق كبير.  
وقالت: تفصلوا وكثوا، ولكن لا تطاوا على  
السجادة. فمدوا ايديهم من الناحية الجنوبية  
ليبلغوا الطعام، ولكنهم لم يبلغوه. ومدوا ايديهم  
من الناحية الشمالية، لكنهم لم يبلغوه. ومن  
الشرق، ولم يبلغوه، ومن الغرب، ولم يبلغوه  
وعندها قالت الملكة: «انا سأساعدكم!» فطوت  
السجادة من الشرق. ثم طوتها من الشمال. ثم  
طوتها من الجنوب، ثم من الغرب... ووضعت  
يدها على الطبق وقالت: «فلسطين في الوسط من  
العالم! ليس لليهود فيها حصّة، ولا الانكليز لهد  
فيها حصّة! إنها لكم انتم



الصبيّة جاءت لتملا قريتها بالماء

وتترباط فيما يشبه القصيدة الغنائية  
المتصاعدة، التي تمجدّ الانسان والارض معاً،  
وتمجدّ تلك الصلة الخلقة بين الفعل الانساني  
الدؤوب وعطاء الطبيعة على قسوتها، مما تميّزت  
به القرية الفلسطينية عبر القرون  
ويبدو ان الباحثة جمعت عددا كبيرا من  
اغاني ارطاس ومأثوراتها، وهي تستشهد بها في  
تعليقاتها الذكية على نشاطات الاهل اليومية  
ولكنها، بالطبع، تستشهد بها مترجمة الى  
الانكليزية. وكل ما نتمناه هو ان تكون قد دونتها  
باصولها العربية أيضا، وان يتاح لهذه الاغاني  
ومأثورات ان تنشر يوماً بلغتها الاصلية.  
ولهجتها الارطاسية  
ومما سحلت الباحثة، هذه الحكاية الطريفة  
التي تروي اهل القرية يروونها تعبيرا عن توقعهم  
في استقلال فلسطين، وذلك بعد احداث عام  
1929، حين ذهب الحاج امين الحسيني مع وفد  
... يني الى لندن للتفاوض حول مصير



## حياة جميل حافظ



من وجوه حياة حافظ.

المعرض الشخصي الأول للفنانة العراقية حياة جميل حافظ، الذي أقيم مؤخراً في بغداد، يأتي بعد ما يقرب من ثلاثين عاماً من تألق اسم الفنانة بين جيل الانطباعيين العراقيين. كانت الفنانة حياة جميل حافظ تشارك في جميع المعارض التي أقامتها جماعة الانطباعيين منذ عام 1953 وحتى عام 1962. وكان تيار الانطباعية يحتل مكانة رئيسية في تلك الفترة المهمة من تاريخ نشوء الفن العراقي الحديث. وقد تمثل هذا التيار في مدرسة الرواد التي قادها الفنان قاسم حسن، وفي أعمال الفنانين اسماعيل الشخلي وحافظ الدروبي، وكانت جمعية «الرواد» قد بادرت منذ نشأتها في الخروج الى الطبيعة واستلهاهم أجوائها لخلق فن متميز بتخصيصه المحلية من حيث الاشكال والالوان والاضاءة يضم معرض حياة جميل حافظ مختارات من أعمالها تمثل اهتماماتها الرئيسية الثلاثة المتعاقبة

والتداخل أحياناً: الاهتمام بالطبيعة الريفية، والاتجاه نحو رسم الاشخاص، ورسم الطبيعة الجامدة. ويتسم الاسلوب الانطباعي لحياة جميل حافظ في اتجاهاته الرئيسية الثلاثة بالتشخيصية والواقعية. فالرؤية الانطباعية المشوشة بالالوان والاضواء (ترسم) بستاناً (عياناً)، وأشجاراً (حقيقية)، كما ان الاشخاص موجودون، قائمون بذواتهم رغم تبعثر لطخ الضوء واللون وتداخل تدرجاتهما.

## مركز التراث الشعبي لدول الخليج

اختيرت دولة قطر مكاناً لمقر مركز التراث الشعبي لدول الخليج الذي تقرر تأسيسه مؤخراً بهدف جمع وتدوين وتحقيق كل ما له علاقة بالثقافة الشعبية لدول الخليج العربية مما يمثل روح الشعب وحكمته وأبداعاته المختلفة كاللغة المحكية وصوتياتها وعلوم صناعاتها والاشعار والاهازيج والازجال والرقص والحكايا والاساطير، كما يعنى المركز بتقديم الدراسات ونشرها حول التراث الشعبي الخليجي. ويضم مشروع المركز كذلك انشاء مكتبة متخصصة للتراث الشعبي (سمعية وبصرية) باحدث الاساليب العلمية. سيقوم المركز بتقديم المنح الدراسية وعقد الدورات التدريبية واصدار مجلة علمية متخصصة واقامة مواسم ثقافية الى جانب تشكيل اللجان الدائمة والموقته لدراسة المواضيع التراثية.

## خيول كنيسة القديس مرقس في البندقية

بعد لندن ونيويورك والمكسيك استقبلت باريس معرض خيول كنيسة القديس مرقس، عبر عودة صحفية واثارية مستفيضة للمشكلة التي طرحت منذ عشرين عاماً ونيف عن الكيفية التي يمكن بها صيانة «العربة ذات الجياد الاربعة البرونزية المذهبة» والتي اوسع النقاش فيها القيمين على شؤون الكنيسة في البندقية، كنيسة القديس مرقس، وربما كانت الاراء المتناقضة في هذا الشأن من الاسباب لاقامة هذه العروض.

ولقد كان لسلسلة الدراسات التقنية مثل تحليل المعدن والتذهيب الذي يغطي البرونز والصدأ، وظواهر التهرؤ التي ادى اليها التلوث الجوي، والتي قام بها اخصائيون ايطاليون، وكذلك ما تبع ذلك من التصوير المسامي الضوئي والفحص المتعمق في كل جزء من اجزاء هذه العربة، اضافة الى عمليات التذويب

المهم في اغناء الدراسات عن التراث الشعبي العربي الذي يعتبره الخليج جزءاً لا يتجزأ من الواقع ما كان حافظاً قوياً لتأسي هذا المركز نظراً لان منطقة الجزيرة العربية تأخرت في رعاية وحماية التراث الشعبي على الاستفادة منه، على حد في مقدمة مشروع وتابو للمركز

## 65 لوحة برازيلية

### في بيروت

بيروت ما زالت تتحدى المهر وانها في كل يوم تستضيف المريد الفكر والفن لتؤكد خطأ من لم تعد الامقبرة وشوارح بالدماء البرية امس كان موعد «كاليرو شاهين» مع 65 عملاً لفنانين برازيليين بهم المحاولات في اتجاهات جديدة بين تلك التي انعكس عليها المغامرين الاوربيين المعاصر واستلهاهم ما جد على ايديهم من



راس حصان من البرونز المستخدمة خلال ذلك، لقد كان لكل هذه الاساليب الدراسية المتعددة وما تبعها من اعمال التنظيف والاستعادة التي اجريت نتيجة لها ان مدت الباحثين والمؤرخين بما يمكن ان يستقيم لهم من الحجة ما يقوم دليلاً كاملاً بشأن هذه التماثيل، واصولها ونشأتها بعد طول رحلتها الطويلة من القسطنطينية الى البندقية فباريس ومن ثم العودة الى البندقية من جديد، وما حظيت به هذه المجموعة من الخيول من الاهمية الكبيرة حيثما حلت وارتحلت على مر القرون، وما اختلف بشأنه

## قرية حسن فتحي في امريكا

يقوم المهندس حسن فتحي ببناء قرية اسلامية في الولايات المتحدة يمولها احد رجال الاعمال السعوديين. تقع القرية على مشارف نهر (شاما) شمال غربي مدينة سانتا في ولاية نيومكسيكو، في موقع شبيه بالبيئة في الدول الاسلامية، وقد اصطحب حسن فتحي معه اثنين من البنائين الاسوانيين للمساهمة في بناء القرية، واعتمد على طريقته الخاصة بالاستفادة من المواد المتوفرة في البيئة المحلية. وعلى رأسها الطين، كما يحاول ان يطبق ما هو مألوف



مناء القرية



العشرين الأول في (ناشيونال غاليري)

(أنا أرى نفسي وأرسمها) هي ثاني مسابقة للأطفال يقيمها (ناشيونال غاليري). المسابقة الأولى كانت في العام الماضي بعنوان: (أنا أرى الطعام وأرسمه). في الصورة أصغر الفائزين سنأ في مسابقة العام الماضي



أصغر فائزين السنة الماضية

## أنا أرى وأرسم نفسي

أعلن (ناشيونال غاليري) لندن عن مسابقته الفنية الخاصة بالأطفال لهذا العام، والتي ستكون بعنوان: أنا أرى وأرسم نفسي، I see, I paint my self، وموضوعها الصورة الشخصية (البورتريه) للأطفال. ينتهي موعد التقديم في 30 نيسان / أبريل. والمسابقة مفتوحة للأطفال دون سن السابعة عشر. ويمكن أن تتضمن اللوحة الشخصية الرسم الكامل للطفل، أو تقتصر على تصوير الرأس والكثير ويمكن أن تصور في خلفية اللوحة اهتمامات الطفل أو مقتنياته.

وستمنح جوائز مجموعها 1000 جنيه استرليني توزع بمقدار مائة جنيه لكل فائز أول في مجموعات الأعمار المختلفة، وجوائز بمقدار عشرة جنيهات للفائزين التسعة في كل مجموعة أعمال. كما سيُدعى الأطفال الفائزون لزيارة محلات (ريفز) لشراء ما يرغبون فيه مقابل مبالغ الجائزة وستعرض لوحات

تتسايكوفسكي، تستمد أصالتها من أشكاله المحدودة لا من دالي أو جيركو أو أرنست أو غيرهم وكذلك الأمر بالنسبة لمايلدا جورج التي تسطح مواضيعها أحياناً لحد الاستعارة السمجة ذات الاثارة الساخرة.

ولعل ما ضم المعرض من ليتوغرافات لبلاسيديا وموريه وباستوس كانت هي الأكثر الفاتاً للنظر من حيث بنائيتها المسطحة واختزالها للثروة التفصيلية، واعتماد الأيماءات الرمزية المتعددة لتكثيف الاحساس بالعمل وإبراز مضمونه العاطفي



غسيل منشور لرونالد ميراندا.

معهم للحدثة التشكيلية، وما بين تلك التي اعتمدت التشكيلات الفولكلورية الشعبية في رعة لتأكيد الفردية الخاصة بهم عبر استبجاءات للواقع الطبيعي من نباتات وزهور وملابس وتقنيات زخرفية وإن كان بعضها لا يخلو من تأثيرات بالفن الياباني أو الصيني أو الفنون العربية.

وتبقى النية في الانتماء الى المعاصرة التشكيلية ابرز واكثر طغياناً في هذا المعرض، وإن كانت هي أيضاً تحاول جادة أن تجترح لها خصوصيتها قسرياً لينة «بني



## سمفونية عربية جديدة

«الشهيد» عنوان السمفونية الجديدة لوليد غلمية يكتبها بعد تأليفه لثلاث سمفونيات أخرى هي «القادسية»، «المتنبى» و«اليرموك». والعمل الجديد أكثر تماسكا وحضوراً فنياً وإن كان أسلوبه في استخدام التضاد النغمي سيظل الأساس الذي يقوم عليه عمله الجديد.

تتكون «الشهيد» من أربع حركات تستمر 45 دقيقة. وتظهر الروح الموسيقية البيزنطية الشرقية والحانها في الحركات الأربع وبصورة خاصة في الأولى ذات الطابع الجلاي الواضح. والمادة اللحنية التي تقوم عليها السمفونية تعود الى الحان لبنانية وعراقية وعربية عموماً، سعى غلمية الى أن يمزج ما بين البناء الدرامي والتقنية المألوفة في الأداء السيمفوني واستخدام الانغام العربية في معنى في الدلالة الرمزية الى جانب أهميتها الخاصة في التلوين الموسيقي.

مخدر التمثيل النفسي ولا هوتكريس للبلاهة الاسطورية انه اضاءة لسماء البشر وحياتهم المعاصرة، واعادة الحكاية من أولها مرسومة بالحروف: طقوس التبرج ومواعيد الغرام والفضائح الجميلة، ومحاولات الانتحار.. الخ.. بضوء النجوم السحري. ادغار موران يسعى الى أن يعيد السحر للساحر، فينبه الى أن السحر والذهن السحري ليسا وفقاً على البدائيين والاقوام المتوحشة التي لم تمر بمظهر الحضارة العقلانية، ان (أوروبا المنسوبة الى العقلانية واميركا المنسوبة الى العقلنة هما ورعتان، عاشقتان، تنتضيان دمي كرنفالهما الضخمة تنتضيان نجومهما ملوحتين بهما، فلننتظر العلماء الجدد الذين سوف يقدرون على القيام بانتوغرافيا المجتمعات غير البدائية)

لقد أفلح ادغار موران في أن يكون بين أوائل انتوغرافيين المجتمع الغربي الراهن. وليس المجتمع الغربي فحسب، بل المجتمع الحديث عموماً.

روشفور، همفري بوغارت، جان ماريه. وعشرات النجوم المتلألئة في سماء الحياة الشخصية للملايين الناس المجهولين في العالم الحديث. يكتب ادغار موران، مؤلف الكتاب: (انها لبلاهة دون ريب ان يشيخ عالم الاجتماع بصره الوقور عنها فنحجم عن تناول النجوم بالدراسة. الا ان علماءنا يفتقرون الى الجهد حين ينكبون لدراسة البلاهة عن طريق الجد، فالبلاهة عمق إنساني ايضاً. ووراء عالم النجوم ذاك، يوجد الحب وهو بلاهة أخرى. الا انه حقيقة انسانية. هكذا لم يعرض (عالم النجوم) في دفتي كتاب لاستغفال القارئ من خلال



غلاف الكتاب.

المؤرخون من حيث اصلها المضبوط ووجهتها.

ان القيميين والمنظمين لهذا المعرض في «الكراندبلاس» بباريس لعل كثر ثقة بان اقامة هذا المعرض المتجول وما صحبه من نقاش وجوار، وما وقعوا اليه من وثائق مهمة سيوفر لهم اصدار بيان كامل وقاطع عن كل ما يتعلق بها وتمة خوف من ان ترحل رحلة استقرار لغير مقامها الحالي في كنيسة القديس مرقس في السديقية

## نجوم السينما

تأليف ادغار موران، دار الطليعة، بيروت 1981، 174 ص، ترجمة ابراهيم العريس.

يلفت المخرج الفرنسي رينيه كير النظر الى ذلك التصفيق المتصوف الذي يستقبل به جمهور السينما أوثنائه الحية وأنصاف الهته، والنظرات الملهمة والمنخطفة التي يلقيها عليهم. اليزابيث تايلور، هيدي لامار، مارلين مونرو، دوغلاس فيربانكس، فالنتينو، شارل دي



## الفن العربي المعاصر في ملف عالمي

قررت منظمة اليونسكو وضع أضخم ملف لأبرز الأعمال الفنية في العالم والتي ظهرت خلال العشرين عاماً الأخيرة من هذا القرن، واعتبرت المنظمة العالم العربي وحدة اقليمية واحدة عند درج أعمال فنانيتها في الملف.

نوقش الموضوع مؤخراً في سماع عقد بباريس على مدى ثلاثة أيام حضره عدد كبير من الفنانين والنقاد ومدراء المتاحف الفنية في العالم في مقدمتهم رئيس اتحاد النقاد الدولي ومدراء متاحف الفن الحديث في طوكيو وتيت كاليري في لندن وبومبيدو في باريس. ومن بين المشتركين العرب تذكرو مؤنس طه حسين ممثلاً لليونسكو والاساتذة عفيف بهنسي وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل الشخلى عن الوطن العربي.

هذا وقد تبني الاجتماع اقتراحاً عربياً بأن يطبع الملف ويوزع بصورة



اسماعيل الشخلى

موحدة غير مجزأة ليتم انتشاره في مختلف بلدان العالم في اطار شامل، وبهذا تتاح الفرصة للجمهور الاوروبي والامريكي للاطلاع على المنجزات الفنية في بلدان العالم الثالث التي تعاني فنونها من اهمال متعمد في بعض الاحيان.

### «من أشكال تعميم الثقافة التشكيلية»

في مدينة بولندية صغيرة نائية حرت نحربة تشكيلية حققت في الاحر اسماح، اى اقامة اتصال

الحديثة وبين ساكن الريف او المدينة الصغيرة. وكان قد بدا كل شيء في الستينيات حين انتشرت حركة متواضعة في بولندا من اجل حضور الفن التشكيلي الحديث في حياة الاقليم الثقافية. وفي تلك التجربة ساهم في البدء تشكيليون ولدوا في تلك المدينة الا انهم تركوها للعمل في العاصمة او المدن الاخرى، وهؤلاء الفنانون تعاونوا مع مدير متحف المنطقة في تأسيس جاليري، عرض في البدء أعمالهم التي تتكسر مواضيعها لتلك المنطقة. وكانت البداية متواضعة فقد اسهم ستة عشر فناناً تشكلياً في مبادرة قامت بها سلطات المدينة وتهدف جمع الاقتراحات المتعلقة بالشكل العمراني للمدينة. وفيما بعد نفذ عدد من هذه الاقتراحات والبقية تنتظر ميزانية اكبر للمدينة.

والحق ان أثارة الاهتمام بالفن الحديث لدى سكان المدينة والأقليم لم تكن بالأمر السهل، فالمعرض الأول جرى في جو الاثارة والفضيحة،

### معارض متلاحقة في القاهرة

شهدت القاهرة في الآونة الأخيرة عدداً كبيراً من المعارض الفنية المتنوعة ساهم فيها فنانون عرب واجانب يمثلون مختلف الاتجاهات والمدارس الفنية.

فقد عرضت قاعة اخناتون أعمال الفنان المصري فاروق شحاته واتبعته بمعرض للوحات حفر وتصوير من الاتحاد القومي للفنانين الامريكيات. وفي المركز الثقافي الايطالي عرضت أعمال فسيفساء للنحاتة كيتي أمين عبد الملك مع مجموعة من نحتاتها تعكس حياة الريف المصري. كما عرضت منى زغلول في اتيليه القاهرة لوحاتها التي صورتها ونسجتها بخيوط الصوف الملون. واقام الفنان التشكيلي شفيق رزق سليمان معرضاً للوحات المائية في مركز الدبلوماسية الاجانب،

من جانب آخر اقامت جماعة محبي الطبيعة والتراث معرضها الشامل، ومن بين المشاركين فيه صلاح طاهر وصبري راغب وجمال

العشر سنوات المنصرمة.، وأضافت ان المجموعة المعروضة تبدو غير متجانسة، وهو أمر طبيعي اذ ليس هناك ما يجمع بين فنانين مثل المليحي وايتيل عدنان مثلاً



نجا المهدي، تونس

### 10 سنوات

تحت هذا العنوان اقامت قاعة العمل في الرباط في شهر كانون الاول الماضي معرضاً فنياً بمناسبة مرور عشر سنوات على تأسيسها ضم أعمالاً لاثنتين وأربعين فناناً عربياً وأوروبياً كانوا قد عرضوا، جماعياً أو فردياً، في القاعة المذكورة عبر تلك السنوات. وقد اصابت منظمة المعرض بولن شريميتيف بقولها، في كلمتها التي قدمت بها للمعرض، «انه لا يطمح الى اكثر من ان يكون بالاجمال صورة ولو ناقصة وجزئية لما كان عليه نشاط هذه القاعة خلال



نجا المهدي، تونس

مسرح حرم مسيس، مصفاه على الاطفال والشباب مشاهدة المعرض، وكان ذلك درساً للمنظمين والمبارزين باتصال الريف بالفن وينبغي الاعتراف ان مرونة المظلمين لعبت الدور الحاسم. فقد عرضت شتى أعمال المصورين والنحاتين المنحدرين من هذه المنطقة وكانت الاعمال تعكس مراحل تطوّرهم كلها وحتى ان جاليري (خيوم)، وهو اسم المدينة، اصبح مادة شيفة لدراسة التحولات الاسلوبية والمصمونية لدى الفنان. واليوم اصبح متحف (خيوم) جاليري المذکور مركزاً ثقافياً معروفاً بمبادراته وانجازاته الذي اخذت تقده المتاحف الاخرى.

يضم الجاليري حالياً مائة وستين عملاً لأبرز فنانين بولندا ما بعد الحرب. وليس من الصعوبة تصور الجهد الذي بذل من اجل جمع مثل هذا العدد من الأعمال في متحف صغير كائن في منطقة شبه مجهولة والأمر المثير الآخر هنا هو الجانب التنظيمي للجاليري الذي يضم ستة اجنحة - الأول يحوى تجارب البحث

كامل وعباس شهدي وزينب عبد العزيز وكامل جاويش والحسين غوزي وقاروق شحاته وحسب الجبالي ومجدي عبد العزيز ومحمد الطحان وغيرهم.

واقسم معرض آخر للفنان التشكيلي زكريا الخناني ضم أعماله في فن التصوير والنحت الزجاجي

### فنان سوفيتي في دمشق

بعد الفنان سافاريان واحداً من كبار الفنانين السوفييت المعاصرين وهو في معرضه الاخير الذي اقيم في دمشق في كانون الثاني / 1982. لم يخرج عن اطار أعماله المألوفة من حيث اعتماد الطبيعة والمناسبات الخاصة والشخصيات التاريخية والمصانع والحرب والعمال والبحارة والجنود، اساساً لموضوعاته الرئيسية، وهو بذلك يؤكد على توجهه الفكري لابرار دور الفنان في الواقع الاجتماعي.

وتسعى أعمال الفنان سافاريان قدرة ادائية عالية، ويمكن بين في أسلوبه الذي ما زالت تتحكم



## «تلوين» مسرحيات يوسف وهبي

وافق الممثل المصري يوسف وهبي (80 سنة) على قيام المنتج المسرحي التلفزيوني والروائي سمح خفاجي بإعادة تصوير المسرحيات مسرحياته للتلفزيون الملون. اشترط الممثل العجوز ان تقدم المسرحيات أولاً على مسرح فسيح مثل مسرح السلام، ثم يتم تصوير كل منها بعد اسبوعين مع جمهور المسرح. ويتمنى يوسف وهبي ان ينجح هذا المشروع وهو على قيد الحياة حتى لا يتكرر ما حدث مع الممثل الراحل نجيب الريحاني الذي لم يهتم أحد بتصوير مسرحياته.

فكرة يوسف وهبي ان يختار بديلاً عنه وبديلة عن الممثلة أمينة رزق لتمثيل ادوارهما في شبابهما، بينما يمثل يوسف وهبي وأمينة رزق الفصل الثالث والاخير. كما سيقوم وهبي في بداية كل تسجيل تلفزيوني برواية حكاية المسرحية وما رافقها من نقد واحداث.

عادل امام قرر تمثيل مسرحية جديدة لسمير خفاجي خلال الاشهر القليلة القادمة، عنوانها «الواد سيد الشغال»، ومن ناحية اخرى اتفق مع سمير خفاجي ايضا على بطولة المسلسل التلفزيوني «لا» عن قصة مصطفى امين، كما تعاقد مع مديولي ويونس شبلي على تقديم مسرحية جديدة لعصام الجملاطي الصيف القادم في الاسكندرية، اما في القاهرة فاعد مع بهجت قمر مسرحية «ريا وسكينة» بالاشتراك مع شويكار وسهير البابلي وستقدم قريباً.



مشهد من المسرحية

## بعد «شاهد ماشفش حاجة»

ما زالت مسرحية عادل امام الشهيرة «شاهد ماشفش حاجة» تعرض في العديد من الاقطار العربية - في المسرح والتلفزيون - وهي مسرحية سياسية انتقادية سجلت عادل امام بضعة اشهر ولكنها حولته الى نجم الشباك في السينما والفتى الاول للمسرح وجعلت المنتجين يدفعون له اربعة اضعاف ما يدفعون لاي نجم غير مغن في تاريخ السينما المصرية.

لدى الفنانين البولنديين من طليعة الاربعينات (الليبرالية) والخمسينات (الستالينية). والجناح التالي يحمل بشكل واضح علائم التشييدات الهندسية المرتبطة بالطبيعة واساليب تقديمها فنياً من خلال تأثير العلم والتكنيك وانسجار الفنان بهذه الامكانيات. وفي الجناح الثالث نشاهد ايضاً اعمالاً اوحى بها العلم ولكن بشكل اقوى. وتكاد هذه اللوحات والاعمال الجرافيكية والمنحوتات تنطق بأن العلم هدفه تنظيم العالم من جديد بصورة عقلانية. والجناح الرابع يقدم اعمالاً تتعلق بمواضيع نظرية وفلسفية لقضية الزمان والمكان والغاز الوجود. وفي الجناح الخامس تتركز الاعمال للانسان ومكانه في العالم والكون. اما الجناح الاخير فتعكس اعماله الاحداث الجارية والشؤون اليومية. ان الغرض من الاخذ بمثل هذا الاسلوب التنظيمي للمعرض الدائم هو العثور على اقرب السبل واكثرها مباشرة لعقد الاتصال بين الفن الحديث وانسان الريف.

## 2,738,000 زائر

حقق (ناشيونال غاليري) لندن رقماً قياسياً بعدد زواره في عام 1981 حيث بلغوا 2,738,000، بزيادة 186,000 زائر عن العام الذي سبقه. تذكر نشرة اثناء (ناشيونال غاليري) ان واقعتين ساهمتا في هذه الزيادة الكبيرة. الاولى هي تمديد الوقت المقرر للزيارة في شهري الصيف الماضي الى الثامنة مساءً والثانية معرض (من الغريكو الى غويا)، والذي شاهده ما يقرب من نصف مليون متفرج، بمعدل ستة آلاف وخمسمائة زائر يومياً.

يضم (ناشيونال غاليري) أبرز مجموعة في بريطانيا للفن الاوربي التقليدي، وبالاخص الفن الايطالي والهولندي والانكليزي. توجد بين معروضاته لوحات لدافنشي وميكل انجلو ورافائيل وتيتيان، وغيرهم من مشاهير فناني عصر النهضة الاوربية.

لوحة دافنشي المشهورة (عذراء الصخور) من معروضات ال (ناشيونال غاليري).

حيث تمتزج المساحات اللونية العريضة الحارة بالطبيعة المشبعة بالاضواء القوية، وبالفولكلور الشرقي لهذا الشعب عبر استحياءات لا تخلو من التاكيد على الملامح القومية، ارضاً او وجوهاً، او وقائع تاريخية... وانه بذلك يربط ما بين الاشكال الامامية والتي يعتبرها مركز اللوحة وبين ما يحيط بها في الدلالة الرمزية ليعزز التعبير الادبي الذي يستبطن اللوحة كلها.



لوحة (عذراء الصخور) لدافنشي



وجه مكسيكي

به لحد بعيد نزعة الانطباعيين في الدمج ما بين الظاهرة الخارجية والحس العاطفي الذي تنطوي عليه وتشير اليه في ذات الوقت، وبذلك يتجاوز الواقعية الفوتوغرافية الجامدة، وعلى الاخص في لوحاته عن الحرب الاهلية الاسبانية والمكسيك. ولقد افاد سارفارايان مما توارثه عن تقاليد الفن الارمني القومية، وعلى مثل ما انعكست في لوحات الفنان الارمني الراحل سارويان



سورين سافاريان



الحرب الاهلية في اسبانيا



## معرض عن ملحمة كلكامش

يقام حالياً (26 كانون الثاني - 20 آذار 1982) في قاعة المركز الثقافي العراقي بلندن معرض عن ملحمة كلكامش يضم صورا فوتوغرافية مجسمة للأعمال الفنية التي صور بها العراقيون القدماء هذه الملحمة الخالدة. الأعمال الفنية الاصلية موزعة على عدد من المتاحف العالمية الشهيرة.

والمعروف ان مكتبة آشور بانيبال ملك آشور من 668-633 التي عثر عليها في نينوى شمال العراق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت تضم بين رقيماتها اثني عشر رقما دونت عليها ملحمة كلكامش.

بالاضافة الى الرواية الاشورية للملحمة، هناك ما بيدوروايات عديدة لها تبين انها كانت شائعة عبر كل تاريخ بلاد ما بين النهرين. وقد ظهرت «الطبعة» الاولى للملحمة باللغة السومرية وهي اقدم لغة في العراق القديم، وربما في العالم، بعض مقاطع الملحمة السومرية

تؤرخ بعام 2000 قبل الميلاد وعثر عليها في نيبور وكيش وأور وأوروك. في ذلك الزمان كان كلكامش بطل حكايات متفرقة، وعلى سبيل المثال: «مقتل خمبابا»، «الثور السماوي»، «الطوفان»، «كلكامش وانكيدو» والعالم السفلي».

وفي فترة بابل القديمة، حوالي 1700 ق.م. ظهرت ملحمة كلكامش باللغة الاكدية، وفي حدود القرن الرابع عشر قبل الميلاد تم حياكة الملحمة بشكلها النهائي كما تشير النسخة التي عثر عليها في نينوى والمؤرخة بالقرن السابع ق.م.، وهي مكتوبة باللغة الاكدية وتضم اكثر من ثلاثة آلاف سطر مقسمة على اثني عشر رقما. والملحمة تضم قصتين رئيسيتين اولاهما عن كلكامش وانكيدو والثانية عن الطوفان.

الصور الفوتوغرافية التي يضمها معرض كلكامش تنقل النقوش والرقيمات عن هذه الملحمة. وتمثل الرسوم اسلوبا في فن النقش على الرقيمات التي ظهرت شمال وادي الرافدين قبل ما ينوف على الخمسة

آلاف سنة ق.م. وقد اُرد هذا الفن في عصر عبيد في المنطقتين الشمالية والجنوبية من وادي الرافدين. بينما يعود الفضل في ابتكار هذا الفن الى انسان عصر حلف. وتتميز الاشكال على اقدم الرقيمات بالرتابة، اذ تتمثل غالبيتها نقوش لاشكال هندسية او لزهور. اما التماثيل فهي قلة، ولا يمكن تمييزها دائما عن الحلي كالاقراط والقلاند. واما في شمال وادي الرافدين فقد بدأت رسوم البشر والحيوانات بالظهور احيانا منذ عصر حلف اذ نشاهد على اختام

من تبة كورة رسوما للعنز، وللانس منذ حوالي منتصف عصر عبيد. كما يصور احد الرقيمات من هذه الفترة مشهرا غراميا لامرأة في حضن رجل. وكان استخدام الختم الاسطواني هو الذي ادى في خاتمة المطاف الى ظهور فن النقش على الاحجار في وادي الرافدين كشكل فريد من اشكال الفنون التشكيلية في سومر. وقد تطلب هذا الاستخدام من الفنانين القدامى اساليب جديدة في رص الاشكال التصويرية على سطح الرقيم الصغير نسبيا.



ختم يمثل كلكامش يصارع الثور الوحشي

## معارض صالة العرض العالمية

شهدت «صالة العرض العالمية» التابعة لدار الفنون السعودية بالرياض خلال الاسابيع الاخيرة من العام المنصرم والاسابيع الاولى من هذا العام نخبة من المعارض كان في مقدمتها معرض مشترك لفنانتين اجنبيتين هما: بريجيت مارجينو الفرنسية وكاترين سنجلتون الامريكية، وقد نيف عدد لوحاتهما على الخمسين لوحة، وكلها انجزت خلال السنتين الاخيرتين من بقائهما في المملكة السعودية وانعكست في هذه اللوحات انطباعاتهما الخاصة عن السعودية.

ومن تلك المعارض، معرض للفنان السعودي عبد الله الشلطي قام على اربعة وثمانين عملا فنيا معظمها خص بتصوير المنطقة الجنوبية من السعودية.. اما معرض الدكتور عبد العزيز الخويطر فقد قام على سبع وثلاثين لوحة استلهم فيها الفنان البيئة السعودية بأسلوب يراوح فيه ما بين الانطباعية والسريرية



وزير الاعلام السعودي الدكتور محمد عبده يماني يفتتح معرض الفنان محمد المنيف الرومانسية.

وكان معرض الفنان السعودي محمد المنيف، وهو من فنان المنطقة الوسطى هو الاخير بينها اذ افتتح في الاسبوع الاول من الشهر الثاني من هذا العام، وقد رعى المعرض وزير الاعلام الدكتور محمد عبده يماني، وتنقسم اللوحات ما بين زيتيات ومائيات.

## معرض عبد القادر النائب

اقام الفنان السوري عبد القادر النائب اول معرض له في باريس بقاعة المركز الثقافي السوري (يناير



الانسياب السلس عند النائب. أحد وجوه حياته اليومية.

جدير بالذكر ان الفنان عبد القادر النائب استقر اخيراً في دمشق بعد سنوات طويلة من التنقل بين بلدان اوروبية عديدة، قضى فيها سنتين في معهد الفنون الجميلة بروما.

/كانون الثاني) حيث عرض مجموعة لوحات اعتمد في رسمها على لحاء الشجر، وهي تجربة جديدة اضافها الفنان لتجاربه الماضية حين رسم بالزيت على الصفيح في محاولة للافادة من بريق الصفيح ونعومته، واستخدم في فترة من الفترات ايضاً خيوط الحرير الملونة تآثراً منه بالفن الصيني.

في اعماله بالمعرض الاخير تميزت وجوه الشخصية التي نفذها بخطوط انسيابية ومساحات متسقة وبالوان شفافة، وجعلها تبدو بمسحة تغلب عليها البراءة.

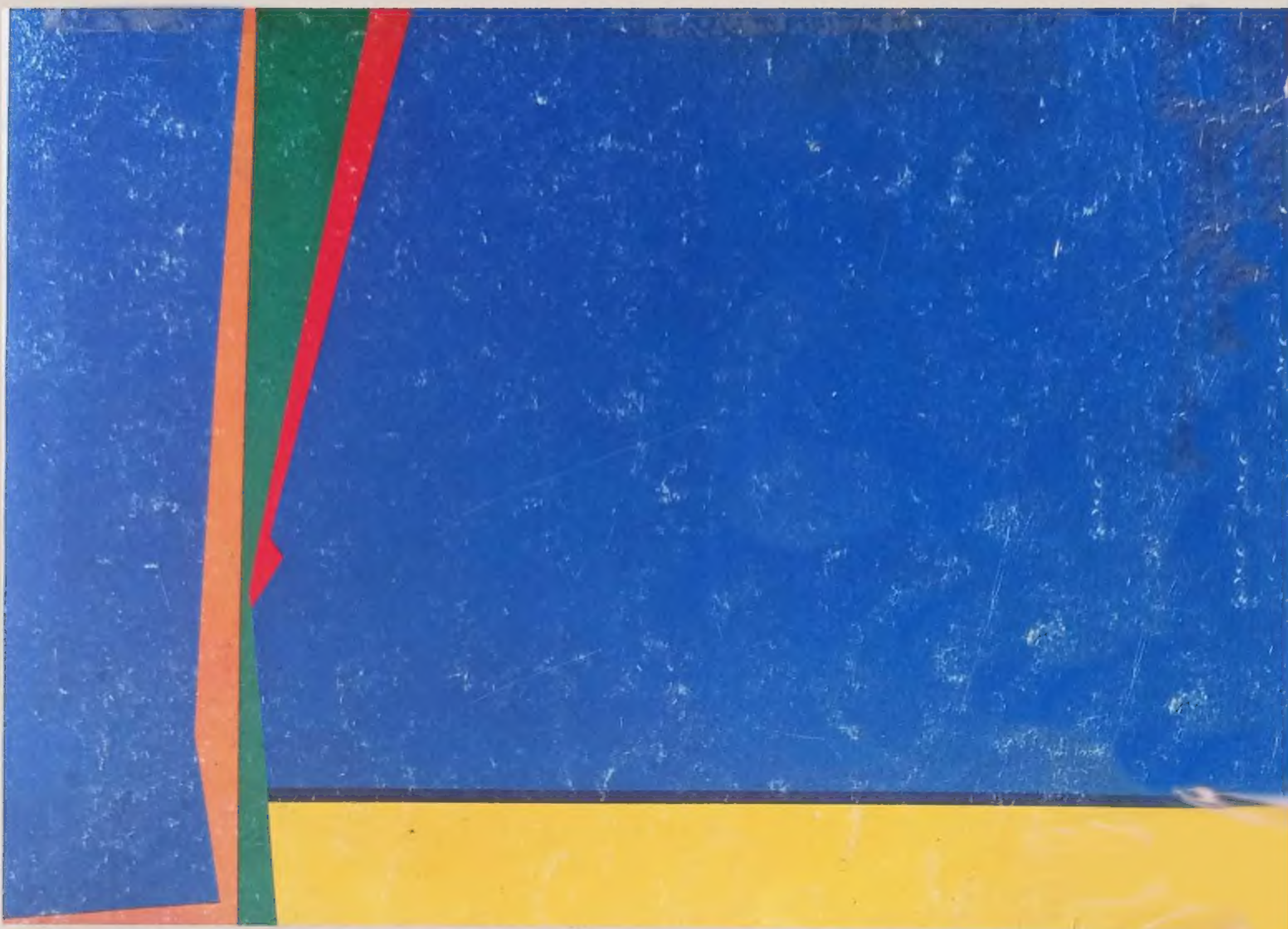
استخدم الفنان لحاء الشجر بطريقة جديدة، فنراه يترك قطعة اللحاء تارة بدون ادنى تغيير، بل يبني لوحته عليها ليمنحها لمسة انطباعية، ويلجأ الى تحويلها تارة اخرى لتخدم فكرته التجريدية. وعلى أية حال فقد نجح الفنان في الاستفادة الكلية من لون اللحاء الطبيعي، وفي تقريب اللوحات الى نفس المتفرج الذي يعرف ان هذه المادة مألوفة لديه وتشكل جزءاً من





الخطوط الجوية العراقية  
Iraqi airways





س. هـ. لبتان



Achilles House, Western Avenue, London W3 ORX  
Tel: 01-993 5015      Telex: 916398 PANMEG

تقدم لك أفضل الخبرات الفنية في التصميم والطباعة